

Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome

Wolfgang Helbig, Emil Reisch, Jules Toutain

Digitized by Google

BIBLIOTECA
DE
MITOLOGIA CLASICA
"CAN TRAVE"
CUBELLES

Sala ....
Armario ....
Estante ....
Número ....

R 3452

R. J. REYNOLDS
WINSTON SALE

Digitized by Google

GUIDE

DANS LES

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE

DE ROME

Digitized by Google

GUIDE

DANS LES

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE DE ROME

PAR

WOLFGANG HELBIG

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR

J. TOUTAIN
MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

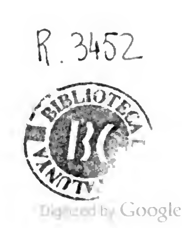
I[er] VOLUME

LE MUSÉE DE SCULPTURE DU VATICAN
LES MUSÉES DU CAPITOLE ET DU LATRAN

[illegible]

LEIPZIG
LIBRAIRIE KARL BÆDEKER
1893

R. 3452



Digitized by Google

Le Guide de M. Helbig est dédié à

SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE FRÉDÉRIC.

Nous prions M. GEFFROY, Directeur de l'Ecole française de Rome, de vouloir bien accepter l'hommage de notre traduction.

J. Toutain.

Digitized by Google

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Le but de ce livre est de guider à travers les musées de Rome les jeunes archéologues et les amateurs cultivés, de leur indiquer les œuvres les plus importantes, et de leur en faciliter l'intelligence par de courtes explications, en rapport avec l'état actuel de la science. L'ouvrage embrasse toutes les collections qui sont plus ou moins accessibles au public, sauf le Musée Falisque installé dans la Villa du pape Jules. Ce Musée a été laissé de côté, parce que l'Académie des Lincei, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, prépare sur ce sujet une vaste publication: j'ai cru qu'il serait indiscret de la devancer. Les antiquités réunies dans les Thermes de Dioclétien n'étaient pas encore visibles pour le public, lorsque j'ai terminé mon manuscrit; et même aujourd'hui elles ne sont rangées que dans un ordre provisoire. Toutefois, comme il y a dans cette collection des morceaux de premier ordre, je me suis décidé, presque au moment où mon livre allait paraître, à y introduire la description non point de tout le Musée, mais seulement des œuvres principales. Si cette étude avait été comprise dans le plan primitif de l'ouvrage, je n'aurais pas commenté l'Hermaphrodite endormi d'après la statue mal conservée de la Villa Borghèse n. 931 (7), mais d'après la réplique qui se trouve aux Thermes n. 969. Le Musée étrusque du Vatican (Museo Gregoriano) et le Musée Kircher ont été étudiés par M. Emile Reisch, tout particulièrement désigné pour ce travail, puisque depuis longtemps il prépare un catalogue scientifique du Musée Grégorien.

Digitized by Google

Quelques observations suffiront pour expliquer l'ordre que j'ai suivi et la manière dont j'ai traité le sujet.

Dans la description des sculptures du Vatican, je ne commence pas par la salle en forme de croix grecque, qui est la plus voisine de l'entrée actuelle du musée, mais par le Braccio nuovo, situé à l'autre extrémité. Cette galerie contient plusieurs statues, qui sont des copies d'œuvres faites par des artistes célèbres et connues par la tradition. A mon avis, le visiteur du Musée doit commencer par ces statues; il apprendra ainsi à connaître très clairement les types qui plus tard lui serviront dans une certaine mesure de points de repère.

L'étude de chaque monument est précédée par des observations, imprimées en petit caractère, sur le lieu de provenance, lorsqu'il est connu, et sur les restaurations. La nature du marbre n'est indiquée que si elle est absolument certaine et véritablement importante pour l'appréciation artistique de l'œuvre en question. Il m'a paru indispensable de signaler les restaurations; on ne peut bien juger une œuvre plastique, qu'après avoir reconnu, au préalable, les parties étrangères à l'exécution primitive. Pour bien profiter de ces indications, il faut se rappeler que, si je déclare une jambe ou une cuisse restaurée, il en est de même du pied qui termine cette jambe; s'il s'agit d'un bras ou d'un avant-bras, on conclura que la main et l'attribut qu'elle porte parfois sont également restaurés. Si le pied ou la main se sont conservés, je l'indique expressément.

La bibliographie, qui suit l'explication et qui est, elle aussi, imprimée en petits caractères, doit permettre au lecteur de contrôler mes assertions. Lorsque toute la littérature relative à un monument se trouve réunie dans un ouvrage qu'il est facile de se procurer, je me contente de renvoyer à cet ouvrage. Dans le cas contraire, je ne fais pas une bibliographie complète; mais les renvois sont assez nombreux, pour renseigner le lecteur sur l'ensemble des ouvrages où le sujet a été étudié. A ce point de vue, la lenteur de l'impression est cause de quelques incon-

Digitized by Google

séquences. C'est au commencement d'avril 1890 que j'ai envoyé à l'éditeur la plus grande partie de mon manuscrit, et l'impression n'a été terminée qu'au mois de février 1891. Or précisément pendant l'année 1890 ont été publiés plusieurs travaux archéologiques, dont je devais tenir compte dans mon livre. Pour les commentaires, j'ai pu tant bien que mal mettre à profit les nouvelles publications en révisant les épreuves. Mais cette méthode m'a paru inapplicable à la bibliographie; lorsque, au cours de l'impression, je recevais un travail dans lequel se trouvait entièrement réunie la littérature relative à un monument, je ne pouvais pas biffer d'un trait toutes mes indications bibliographiques. En pareil cas, j'ai simplement ajouté au texte primitif l'annonce de la nouvelle publication.

Je ne nomme la «Beschreibung der Stadt Rom» que lorsqu'elle contient des observations, auxquelles j'ai eu recours dans mon commentaire. Quant à la Kunstmythologie d'Overbeck, j'emploie, pour la citer, la méthode que l'auteur lui-même a adoptée, comme la plus commode, dans le texte qui accompagne les planches de son Atlas, c'est à dire que je désigne le volume relatif à Jupiter par le numéro II, celui dans lequel sont étudiés Héra, Poseidon, Démèter et Kora par le numéro III, et par le numéro IV celui qui traite d'Apollon.

J'ai été aidé dans la composition de cet ouvrage par plusieurs savants de mes amis, auxquels j'adresse ici l'expression de ma reconnaissance. La collaboration la plus précieuse m'a été fournie par MM. Felix Barnabei, Christian Huelsen, Rodolphe Lanciani, Emmanuel Loewy, Auguste Mau et Charles-Louis Visconti. MM. Loewy et Mau m'ont aussi donné leur concours dévoué pour la correction des épreuves. Je remercie également les princes Don Paolo Borghèse, Don Rodolfo Piombino et Don Giulio Torlonia, qui m'ont ouvert leurs Musées même pendant les jours où le public n'y était pas admis.

Enfin je signale ici les déplacements subis pendant l'impression de mon livre par certains monuments dont je parle. Au Vatican l'on a transporté du Musée Chiaramonti

Digitized by Google

au Cabinet des Masques la petite copie de la Vénus de Cnide n. 256 (112). Dans la Loggia découverte, on vient de retirer du mur le bas-relief d'Hélène n. 148, pour le replacer dans un autre endroit du Musée qui n'est pas encore déterminé. Dans la Galerie des Candélabres, la statue de Thanatos (la Mort) n. 396 (149 A) a été repoussée un peu plus loin, après l'entrée; elle est maintenant auprès du groupe n. 397 (148). Au Palais des Conservateurs, dans la chambre voisine de la salle octogone, la tête du jeune conducteur de char n. 605 ne se trouve plus sur la console droite, mais sur la console gauche, à côté de la petite tête de Pan. La plaque d'argile, cité à la page 464 du 1er Volume (Ed. allem.) a été transporté au Musée que l'on est en train d'installer sur le Caelius.

Rome, Villa Lante 17 Février 1891.

Wolfgang Helbig.

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR.

On sait quel succès le Guide archéologique de M. Helbig a obtenu auprès du public savant et auprès des amateurs. A la fois œuvre scientifique d'une haute valeur et ouvrage de vulgarisation, ce Guide a comblé une lacune importante. Nous avons tenté d'en donner une traduction française. Nous nous sommes efforcé, tout en restant scrupuleusement fidèle à la pensée de l'auteur, de la présenter aux lecteurs français sous une forme aussi simple, aussi précise que possible. Nous avons même introduit quelques modifications très légères pour mettre ce manuel d'archéologie pratique à la portée du plus grand nombre. C'est ainsi qu'avec l'approbation de M. Helbig, nous avons substitué aux noms grecs des divinités antiques leurs noms romains beaucoup plus populaires en France. Jupiter, Junon,

Digitized by Google

Vénus, Bacchus, Mars sont connus de tout le monde; Zeus, Héra, Aphrodite, Dionysos, Arès ne le sont que du public restreint qui s'occupe spécialement d'archéologie. Toutefois dans les titres des paragraphes et la première fois dans le texte même nous avons laissé entre parenthèses le nom grec. Lorsque nous avons rencontré un terme antique qui n'a point d'équivalent en français et qui ne peut être rendu dans notre langue que par une périphrase, nous avons préféré conserver le mot grec ou latin, comme *pedum*, *syrinx*, *nebris*; nous donnons dans l'Index qui termine l'ouvrage une brève explication de chacun de ces termes.

Notre traduction ne reproduit pas absolument le texte de l'auteur; M. Helbig a bien voulu nous communiquer les additions et les modifications qui lui ont paru nécessaires depuis la publication de son livre. Il a en outre revu notre travail en manuscrit et en épreuves: la présente traduction peut donc être considérée comme une seconde édition du Guide. Enfin nous tenons à exprimer ici notre gratitude à MM. Héron de Villefosse, Conservateur des antiquités au Musée du Louvre, et Geffroy, Directeur de l'Ecole française de Rome, qui nous ont encouragé et soutenu de leurs excellents conseils. Le nom de l'Ecole française de Rome doit être placé en tête de cette traduction; car c'est au Palais Farnèse que la plus grande partie du travail a été faite; nos collègues ont bien voulu s'intéresser à l'œuvre que nous avions entreprise, et l'un d'entre eux, M. Courbaud, nous a plusieurs fois aidé dans notre tâche.

Caen, Janvier 1893.

J. Toutain.

AVANT-PROPOS DE L'AUTEUR.

La part que j'ai prise à la traduction française de mon *Guide* consiste en ce que j'ai ajouté au manuscrit de M. Toutain les rectifications et les suppléments qui sont

Digitized by Google

devenus nécessaires depuis l'apparition de l'édition allemande. J'ai tenu compte des modifications d'aménagement qui ont eu lieu dernièrement dans les musées de Rome; j'ai joint la description de plusieurs monuments qui dans l'édition allemande n'avaient pas été mentionnés. Ce sont d'une part des monuments qui lors de la publication de mon livre n'étaient pas encore exposés au public, d'autre part des monuments déjà alors accessibles, mais dont l'importance a été relevée récemment par la science. Ces déplacements dans les musées et ces additions ont changé et augmenté les numéros du *Guide*. A la bibliographie des monuments décrits dans l'édition allemande j'ai ajouté les citations des livres et des mémoires qui ont été publiés jusqu'au commencement du Juillet 1892, où M. Toutain quitta Rome après avoir envoyé à l'éditeur la plus grande partie de son manuscrit. Ces publications récentes ont parfois modifié mon opinion; les modifications qu'elles rendaient nécessaires ont été faites dans le texte.

Rome, Villa Lante, Janvier 1893.

Wolfgang Helbig.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Le Musée du Vatican.

Le Musée du Capitole.

Digitized by Google

Le Palais des Conservateurs.

Digitized by Google

Le Musée du Vatican.

Dernier catalogue: J. H. Massi, Description des Musées de sculpture antique grecque et romaine, Rome 1890.

Braccio nuovo.

Les mosaïques, qui sont encastrées dans le pavé de la galerie, et qui se composent de figures noires sur fond blanc, proviennent, dans leurs parties antiques, d'une fouille qui fut entreprise en 1822 dans une ancienne villa romaine située près de Tor Marancio (en dehors de la porte Saint Sébastien). Il est impossible d'indiquer quelle était leur disposition primitive, quels sont les morceaux vraiment antiques et quelles sont les restaurations modernes.

La mosaïque qui orne la partie antérieure de la salle comprend les scènes suivantes: 1) Ulysse, attaché au mât de son navire, passe devant l'île des Sirènes. 2) Scylla brandissant une rame; chacune des trois têtes de chien qui sortent de son ventre saisit un compagnon d'Ulysse. 3) Une Néréide, à cheval sur un griffon marin, tient de ses deux mains l'écharpe qui flotte au-dessus de sa tête: c'est peut-être Leucothée. Devant elle, un enfant monté sur un dauphin a été pris pour son fils Palémon ou Mélicerte. Sur la mosaïque située au fond de la salle, on voit un Triton soufflant dans une conque et autour duquel sont rassemblés toutes sortes de monstres marins.

Pistolesi, Il Vaticano descritto IV, 1. Biondi, I monumenti Amaranziani T. 1. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 89. Braun, Ruinen und Museen p. 258 n. 22. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 755 n. 6, p. 794 n. 69, p. 798 n. 82.

Le beau **cratère de basalte égyptien**, qui a été placé au milieu de la salle (Numéro 39 du Musée) a été trouvé

Digitized by Google

dans le jardin du cloître de S. Andrea di Monte Cavallo. Il a beaucoup souffert du feu. Les sujets qui ornent la vasque se rattachent au cycle de Bacchus; l'on y voit des masques scéniques et des thyrses. Les anses paraissent tressées en jonc; le jonc était d'ailleurs souvent employé dans la fabrication des thyrses. Le pied, taillé dans une pierre de grain fort grossier, est moderne.

Visconti, Museo Pio-Clementino VII, 35. Pistolesi IV, 14. Cf. Visconti, Opere varie IV p. 409 n. 249. Beschreibung Roms II 2 p. 97 n. 103. Braun, Ruinen und Museen p. 257 n. 21.

L'étude des sculptures disposées le long des murs commence par les statues situées à droite de l'entrée.

1 (5) **Caryatide.**

Elle se trouvait autrefois dans le palais Paganica; en 1823 elle devint, par l'entremise de Camuccini, la propriété des Giustiniani. Elle a été restaurée sous la direction de Thorwaldsen. Restaurations: la tête, les deux avant-bras, la draperie que tient la main gauche, les pieds, la plinthe.

Cette statue est la copie en général assez fidèle d'une Caryatide qui se trouve actuellement à Londres, et qui provient de l'Erechteion d'Athènes; mais au point de vue de l'exécution, elle est de beaucoup inférieure à l'original. L'artiste athénien, qui vers la fin du cinquième siècle avant Jésus-Christ imagina ce type, sut parfaitement employer le corps d'une jeune fille comme soutien de l'entablement. On reconnaît, à sa stature puissante et légèrement trapue, qu'elle supporte avec aisance et sûrement l'architrave qui repose sur elle. Le peplos rappelle par ses plis verticaux les cannelures des colonnes; le bourrelet d'étoffe, qui remonte en avant, ressemble à un fronton. Mais en outre l'individualité de l'organisme humain est parfaitement mise en relief par la vérité et le naturel de la pose. Dans la cour du palais Giustiniani existe au moins depuis 1681 une Caryatide semblable; par ses proportions (elle mesure 1,68 m. du col du vêtement à la plinthe), par la nature du marbre, et, autant qu'on peut en juger dans l'état actuel de la statue, dont la patine est très endommagée, par le style de l'exécution, elle ressemble

Digitized by Google

à la Caryatide du Vatican, et elle a dû lui servir de pendant. Comme le palais Giustiniani est situé dans le voisinage du Panthéon, l'on a supposé que ces deux Caryatides étaient de celles qui furent sculptées par l'Athénien Diogénès et qui ornaient le monument d'Agrippa. Ce qui infirme cette hypothèse, c'est que la statue du Vatican, par la simplicité même du travail, ne surpasse pas la moyenne des sculptures décoratives que nous possédons de la première période de l'empire. Au contraire les Caryatides de Diogénès devaient se distinguer par des qualités exceptionnelles, puisque Pline rapporte expressément (n. h. 36, 38) qu'elles étaient très estimées des critiques d'art romains.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 44. Pistolesi IV, 5. Rayet, Monuments de l'art antique I pl. 41. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 229 n. 1. Notizie degli scavi 1881 p. 265—267. Göttinger gel. Anzeigen 1882 I p. 627—628. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi p. 164. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 231; XLI (1883) p. 200 et suiv.

2 (8) **Statue d'un chasseur.**

Auparavant dans les jardins Aldobrandini. Restaurations: tout le bras droit, l'avant-bras gauche avec la lance, tout le bas de la jambe gauche sauf la partie antérieure du pied, le tronc d'arbre.

Cette œuvre, d'une exécution médiocre, reproduit un motif de l'art antérieur. Au Belvédère (n. 128) se trouve un torse semblable, d'un travail beaucoup meilleur, et qui sans aucun doute doit être rapporté au premier siècle de l'empire. La tête de Commode, placée sur notre statue, est antique, il est vrai, mais elle n'appartient pas au monument.

Guattani, Monumenti antichi inediti 1805 T. XXVI p. 122 et suiv. Museo Chiaramonti II, 41. Pistolesi IV, 6. Clarac, Musée des sculptures V, pl. 901 n. 2472. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 234 n. 52, p. 239.

3 (9) **Tête d'un Dace.**

Trouvée au forum de Trajan. Restaurations: le bout du nez, quelques parties des lèvres et des cheveux, le buste.

D'après la provenance et le style, ce morceau date de l'époque de Trajan.

Digitized by Google

Nibby, Museo Chiaramonti II, 47. Pistolesi IV, 6. Baumeister, Denkmäler des kl. Alterthums I, p. 251 Fig. 232.

4 (11) Silène portant Bacchus (Dionysos) enfant dans ses bras.

Autrefois au palais Ruspoli. Restaurations: Silène: la plupart des feuilles de la couronne de lierre et tous les doigts, les doigts du pied droit — ceux-ci ont peut-être été restaurés dès l'antiquité —, probablement aussi tout le pied gauche. L'enfant: le côté droit de la figure jusqu'au-dessous de l'œil gauche, le nez, les deux bras, un morceau de l'épaule gauche, la jambe gauche ainsi que la fesse gauche, le pied droit. De plus la partie inférieure du tronc d'arbre et la plinthe.

Ce groupe doit avoir été très populaire dans l'antiquité; nous en connaisons plusieurs répliques, et celle du Vatican n'est nullement la meilleure. Silène, le coude gauche appuyé sur un tronc d'arbre, tient dans ses bras Bacchus (Dionysos) enfant, qu'il est chargé d'élever; il le regarde avec une expression, où se mêlent le sérieux, la bienveillance, et la satisfaction intérieure, tandis que l'enfant lève les yeux sur lui avec un sourire charmant. Silène a une physionomie très noble. La nature animale ne se révèle que par ses oreilles allongées, qui disparaissent presque entièrement sous la couronne de lierre, et par ses jambes nerveuses; l'embonpoint de son corps est à peine indiqué et la mélancolie du buveur, qui domine plus ou moins dans la physionomie des types postérieurs de Silène (cf. n. 290, 448), est ici ennoblie et transformée en une douceur sérieuse. L'attitude donnée à Silène (cf. n. 194, 525), la manière dont il est idéalisé (cf. n. 525), et la scène représentée, qui trahit une très proche parenté avec le Mercure (Hermès) tenant l'enfant Bacchus (Dionysos) de Praxitèle: tout cela fait penser à la seconde école attique. Pourtant le corps de Silène et celui de l'enfant sont traités avec plus de naturalisme qu'on n'avait coutume de le faire dans cette école; ce caractère dénote sans aucun doute l'influence de Lysippe. Il semble donc que ce groupe ait été composé à l'époque hellénistique. Sur les cheveux des deux personnages et sur le tronc d'arbre se sont conservées des traces de couleur rouge-brun.

Digitized by Google

Nibby, Museo Chiaramonti II, 12. Pistolesi IV, 7. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 231 n. 2. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1430. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 114.

5 (14) Statue d'Auguste.

Trouvée dans la villa de Livie ad gallinas située sur la voie Flaminienne; restaurations faites sous la direction de Tenerani: l'oreille droite, les doigts de la main droite sauf l'annulaire, l'index de la main gauche, le sceptre — d'ailleurs évidemment faux, car toutes les représentations analogues nous indiquent que l'empereur devait plutôt tenir une lance. La jambe gauche et le bras droit avaient été déjà brisés dans l'antiquité. Le restaurateur antique se contenta de rattacher au corps la jambe brisée; au contraire le bras droit paraît avoir été refait à nouveau; l'exécution n'est plus la même que celle des autres parties de la statue; c'est un travail moins fouillé et moins vivant. La tête avait été sculptée dans un morceau séparé et adaptée au reste du corps. La statue devait être placée dans une niche; le dos est beaucoup moins soigné que la partie antérieure; et l'on y distingue encore les traces d'un tenon en fer, qui reliait certainement la statue au mur situé derrière.

L'empereur est représenté, tenant un discours (adlocutio) aux troupes, la lance dans la main gauche. La bouche paraît entr'ouverte. La direction du regard et le mouvement du corps suivent la main droite levée; et la statue fait son maximum d'effet, lorsqu'on se place, pour l'examiner, au point précis indiqué par la direction du regard. La physionomie exprime une majestueuse tranquillité, comme il convient à un personnage habitué à commander. L'empereur est vêtu de la cuirasse, mais il a les pieds nus; il faut voir dans cette particularité un mélange des deux tendances qui régnaient alors dans l'art du portrait, les uns représentant les personnages dans une idéale nudité, les autres les représentant vêtus ou armés.

La cuirasse richement décorée reproduit certainement une cuirasse en métal, dont l'ornementation consistait soit en reliefs au repoussé soit en figures travaillées séparément et plaquées sur le métal (emblemata); des traces nombreuses de couleurs conservées sur les reliefs nous indiquent que l'on a cherché à nuancer les divers sujets au moyen d'un émail de couleur différente. Ces sujets font allusion soit au gouvernement d'Auguste en général, soit à plusieurs

Digitized by Google

évènements remarquables qui eurent lieu sous ses auspices. En haut le dieu du ciel (Caelus) sous les traits d'un homme barbu, tenant au-dessus de sa tête un manteau en forme d'arc qui représente la voûte du ciel; au-dessous, le dieu du soleil (Sol) sur son quadrige. Le groupe, qui vole devant lui, une vierge ailée portant une cruche, et sur les épaules de laquelle est assise une femme tenant une torche dans la main gauche, personnifie la rosée du matin et la rougeur de l'aurore. Tandis que ces images symbolisent le ciel, on voit à la partie inférieure de la cuirasse la Terre, à laquelle le gouvernement d'Auguste a rendu la prospérité; elle tient la corne d'abondance, emblème de la richesse, le tambourin (tympanon) et la tête de pavot; auprès d'elle, l'on voit deux enfants dont la présence signifie que la terre est la nourrice du genre humain. Le sujet représenté au milieu de la cuirasse: un Barbare revêtu d'un costume oriental remettant une aigle légionnaire à un officier romain, rappelle un des évènements qui donnèrent le plus de gloire à Auguste. Il obligea les Parthes en l'an 20 avant J.-C. à restituer les étendards qu'ils avaient enlevés aux légions de Crassus dans la bataille de Carrhae (53 avant J.-C.). Nous pouvons donc admettre que la statue n'est pas antérieure à l'année 20 av. J.-C. Quant au chien qui se voit auprès du Romain, c'est probablement, comme dans les représentations de Silvain, un gardien et ici, plus spécialement, le gardien des frontières de l'empire. Derrière le Parthe une femme est assise, personnifiant évidemment un peuple vaincu. De la main gauche elle tient un fourreau d'épée, de la main droite une trompette se terminant en tête de dragon; devant elle on distingue un étendard surmonté d'un sanglier. Cette trompette et cet étendard sont des emblèmes d'origine celtique, qui ont été aussi adoptés par les peuples voisins de la Gaule. D'après tous ces indices, on pourrait croire que ce sujet rappelle la victoire remportée non loin de Narbonne sur les Aquitains révoltés par Marcus Valerius Messalla, le fameux protecteur des poètes romains, en 28 ou en 27 avant Jésus-Christ, par conséquent à une époque où Auguste, ayant reçu du sénat le

Digitized by Google

titre d'Imperator (29 avant J.-C.), était déjà reconnu comme le chef militaire suprême de l'empire. Néanmoins il est plus probable qu'il s'agit ici de la peuplade germaine des Sigambres; en 16 avant J.-C., tandis qu'Auguste parcourait la Gaule, ils lui firent leur soumission; Horace parle de cet évènement dans deux de ses odes. Le personnage représenté en face, de l'autre côté du groupe central, est assis tristement; de la main droite il tend son épée devane lui, comme s'il voulait la rendre. Les jambes nues int diquent qu'il est ici question d'un peuple établi dans l'Europe méridionale; l'épée est finement travaillée, la poigné- est ornée d'une tête d'oiseau; ce sont là les preuves d'une culture extérieure assez avancée. Grâce à tous ces caractères, nous pouvons reconnaître dans cette figure la personnification des Celtibériens, dont Agrippa fit cesser les soulèvements, l'an 21 av. J.-C., en désarmant les tribus les plus remuantes. Cette pacification de l'Espagne, poursuivie sous les auspices d'Auguste, eut des conséquences, que la littérature contemporaine célèbre en termes exceptionnels. Au-dessous de ces deux personnifications, on voit Apollon avec la cithare auprès d'un griffon, et Diane avec la torche montée sur un cerf, placés en face l'un de l'autre; c'étaient les divinités préférées d'Auguste, et il leur assigna un rôle prépondérant dans les fêtes qui eurent lieu en 17 av. J.-C. pour le jubilé de la fondation de Rome.

La belle conception de la statue n'est certainement pas du sculpteur qui l'exécuta; elle a été empruntée à un art antérieur et probablement à l'art hellénistique. Le portrait d'un roi ou d'un général est composé de la même façon sur un camée hellénistique, et le même type se rencontre dans la figure d'un guerrier représenté sur un bas-relief trouvé à Clitor en Arcadie, œuvre qui peut être attribuée avec certitude à la fin du 2me ou au commencement du 1er siècle avant J.-C. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est l'Amour à cheval sur un dauphin, groupe ajouté près de la jambe droite de la statue, pour rappeler que les Julii descendaient de Vénus; d'après le trou percé dans sa main droite, le petit

Digitized by Google

dieu devait tenir un attribut en métal, arc, flèche ou fouet. Le contraste choquant, qui existe entre la conception lourde de cet Amour et la composition si expressive de la figure principale, s'explique le plus naturellement du monde, si nous supposons que le sculpteur a eu devant les yeux pour la figure principale un modèle antérieur, tandis que pour l'arrangement du motif accessoire il a été réduit à ses propres moyens. Si le portrait de l'empereur est très bien réussi, cela ne prouve nullement que l'art contemporain ait été à un très haut degré un art puissamment créateur, mais uniquement qu'il produisait des œuvres remarquables dans l'imitation de la nature. L'exécution de la statue est excellente. La disposition du pallium peut paraître un peu artificielle; mais là encore l'artiste a représenté l'étoffe tombante d'une façon très naturelle. Il suffit pour s'en rendre compte d'examiner la statue cuirassée placée en face n. 60 (129); le manteau est drapé de la même façon, mais l'exécution est beaucoup moins légère.

Sur plusieurs points de la statue se sont conservées des traces de la polychromie primitive. Le cercle des pupilles n'est pas seulement légèrement indiqué avec le ciseau; les pupilles semblent ressortir par l'effet d'une couleur, qui est aujourd'hui d'un jaune - brun. L'on voit encore sur la tunique des restes de rouge clair, sur le pallium de rouge foncé, et de jaune sur les franges de la cuirasse; peut-être cette dernière couleur ne servait-elle que de support pour de la dorure. Il a déjà été question des traces de différentes couleurs, qui se sont conservées sur les reliefs de la cuirasse.

Mon. dell' Inst. VI, VII, T. 84, 1; Ann. 1863 p. 432—449. O. Jahn, aus der Alterthumswissenschaft T. VI p. 285 et suiv. Rayet, Monuments de l'art antique II pl. 71. Baumeister, Denkmäler des kl. Alterthums I, p. 229 Fig. 183. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 24—27 Fig. 2. Brunn u. Bruckmann, Denkm. gr. u. röm. Sculptur n. 225. Cf. Arch. Zeitung XXVII (1869) p. 118—121, XXVIII (1871) p. 34—37. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1640. Journal of hellenic studies VII (1886) p. 134 n. 68. Le camée: Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) T. III 3 p. 113—115; IV (1889) p. 185. Pour le relief de Clitor: Friederichs-Wolters n. 1854.

Digitized by Google

6 (17) **Portrait en pied d'un médecin.**

Trouvé sur le Quirinal dans le jardin des nonnes Barberini. Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, peut-être toute la partie inférieure de l'avant-bras droit, en tout cas les doigts de la main droite, le bâton avec le serpent, dont l'existence est pourtant prouvée par deux amorces, l'une sur la cuisse droite, l'autre sur la plinthe.

Par son attitude, par la disposition du vêtement, et par l'emblème du bâton au serpent, cette statue rappelle le type connu du dieu de la santé, Esculape. Mais la tête sans barbe et d'un caractère très individuel dénote un portrait. Comme l'exécution se rapporte au début de l'empire, l'on a voulu reconnaître dans ce portrait le médecin Antonius Musa, qui guérit Auguste de la fièvre par un traitement hydrothérapique, et auquel en récompense fut élevée une statue de bronze. L'omphalos recouvert d'un filet (agrenon), qui a été ajouté auprès du pied gauche, se retrouve aussi dans les statues d'Esculape, et fait allusion, semble-t-il, au père d'Esculape, Apollon.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 9. Pistolesi IV, 8. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 60, 775. Clarac IV, pl. 549 n. 1159. Panofka, Asklepios und die Asklepiaden (Abh. der Berl. Akad. 1845) T. III, 7. Cf. Beschreibung d. Stadt Rom II 2 p. 104 n. 120.

7 (18) **Buste de l'empereur Claude.**

Appartenant à une statue, dont les fragments ont été découverts près de Piperno (Privernum). Un fragment de la même statue, représentant une jambe couverte d'une draperie, se trouve dans la Galerie Lapidaire n. 198. Restaurations: le bout du nez et quelques autres morceaux insignifiants.

L'artiste s'est efforcé de donner à l'empereur la physionomie la plus noble; il en résulte que son œuvre présente un contraste intéressant avec la statue n. 53 (117), qui accentue au contraire les ridicules de Claude.

Guattani, Monumenti antichi inediti 1805 T. XVI, p. 80—84. Nibby, Museo Chiaramonti II, 32. Clarac IV, pl. 549 n. 1159. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 3, p. 346.

8 (23) **Statue dite de Pudicitia.**

Autrefois à la villa Mattei, acquise sous Clément XIV. Restaurations: la tête, la main droite, des morceaux de la draperie, les doigts du pied gauche, la pointe du gros orteil du pied droit.

Digitized by Google

La tête est d'exécution moderne; néanmoins, par analogie avec d'autres œuvres du même genre, nous pouvons admettre comme vraisemblable que cette statue était le portrait d'une dame romaine. Ce type gracieux se retrouve jusque dans la période hellénistique; il n'est donc pas original, mais l'auteur a tiré parti du modèle avec une grande virtuosité. Il faut surtout remarquer le naturel, avec lequel est rendue la main gauche recouverte par la draperie, et l'habileté dont l'artiste a fait preuve pour faire sentir que la tunique est d'une étoffe plus lourde, et le manteau d'une étoffe plus légère. La beauté du type et l'excellence du travail sont telles, que bien souvent l'on ne s'aperçoit pas d'un défaut de la statue. L'épaule droite n'est évidemment pas assez développée, soit parce que le sculpteur avait mal calculé la largeur du bloc de marbre, soit parce que pendant l'exécution de la statue un éclat se produisit à cette place.

Monum. Mattheiana I 62. De Rossi, Raccolta di statue T. 107. Piranesi, Raccolta di statue T. 7. Visconti, Mus. Pio-Clem. II, 14 (cf. I, p. 237 note*). Clarac IV, pl. 764 n. 1879. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 233 n. 3. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 32.

9 (24) **Buste de jeune homme.**

Restaurations: le nez et le milieu de la lèvre inférieure. Le buste paraît être antique et avoir fait partie de la même œuvre que la tête.

Cette tête est une copie, exécutée à l'époque romaine, d'un type hellénique qui fut probablement inventé vers le milieu du Ve siècle avant J.-C. Les formes et les proportions rappellent celles qui étaient en usage dans l'art antique du Péloponnèse. L'expression de la physionomie est sérieuse, presque sombre; les cheveux tombent en désordre sur les tempes et sur le cou. Des amorces sont visibles des deux côtés de la tête non loin des tempes; on a voulu y reconnaître les restes de deux petites cornes de taureau, émergeant des boucles de cheveux; par suite on a donné à cette statue le nom du Bacchus (Dionysos) chtonien, Jakchos, auquel on attribuait certainement des

Digitized by Google

cornes de taureau, et auquel, en tant que dieu des enfers, conviendrait parfaitement cette sombre expression de figure. D'après une autre hypothèse ce type aurait quelque rapport avec une tête d'éphèbe cornu, que l'on rencontre sur les monnaies de Byzance. Mais l'opinion qui donne la meilleure explication des débris d'amorces conservées jusqu'à nos jours est la suivante: la partie supérieure de ces débris proviendrait de cornes, la partie inférieure d'oreilles d'animal, et cette tête représenterait Actéon au moment où il commence à être changé en cerf.



Fig. 1.

Pour se rendre bien compte de cet essai de restauration, on pourra examiner la tête ci-jointe d'Actéon, tirée d'un vase peint de l'Italie méridionale (Fig. 1). Les cheveux sont rugueux, probablement parce qu'ils étaient autrefois dorés; les parties charnues ont été recouvertes d'un enduit par le sculpteur antique et non par le restaurateur moderne; c'était sans doute une préparation destinée à recevoir les couleurs.

Bonner Studien (Berlin 1890) T. VIII, IX, p. 143—153. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 153.

10 (26) **Statue de Titus.**

Trouvée en 1828 en même temps que le n. 49 (111) dans le jardin voisin de l'église S. Giovanni in Fonte. Restaurations: les bords des oreilles, l'avant-bras droit et la main gauche.

La tête exprime de la manière la plus frappante les deux faces principales du caractère de Titus, une forte

Digitized by Google

sensualité mais en même temps une très grande bienveillance; d'autre part le corps drapé dans la toge nous montre combien ce vêtement était capable de donner une certaine dignité même à une taille petite et grosse. Dans l'objet criblé de trous qui se trouve sur la plinthe, l'on a cru voir l'entrée d'une ruche, et l'on a supposé que cet attribut faisait allusion à l'activité assidue que Titus déployait pour assurer le bonheur du genre humain. En fait un tel groupe de trous ne représenterait que bien vaguement une ruche. Il serait plus juste d'y voir un nid de guêpes; mais ce serait là un symbole bien peu flatteur pour l'empereur. Evidemment ces trous n'ont aucun rapport avec le personnage représenté; ils se trouvent là, parce que le sculpteur essayait son trépan sur le morceau de marbre qui était à sa portée, et qu'il oublia de les faire disparaître, une fois la statue terminée. Sur la face extérieure de la toge, l'on reconnaît des traces de peinture rouge, et sur la face intérieure des traces de peinture jaune.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 33. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. XII, p. 32 n. 2, p. 37. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 251 n. 16.

11 (27) **Masque de Gorgone.**

Trouvé avec les nros. 21 (40) et 38 (93) — le n. 48 (110) est un moulage moderne — près du temple de Vénus et Rome bâti par Hadrien, et par conséquent, à ce qu'il semble, ayant fait partie de la décoration de cet édifice.

D'après les dimensions colossales et d'après l'exécution, qui se borne à indiquer les grandes lignes avec le plus d'énergie possible, il semble que ces masques étaient destinés à n'être vus que de très loin, et par conséquent placés à une hauteur considérable.

Pistolesi IV, 13. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 256 n. 20.

12—16 (32—36) **Satyres avec des outres et Néréides sur des chevaux marins.**

Ces statues, qui ont toutes subi tant de restaurations, servaient à décorer des fontaines et nous donnent une idée très claire du goût judicieux avec lequel l'art antique employait en pareil cas des motifs plastiques.

Digitized by Google

Les Satyres: Pistolesi IV, 11. Clarac IV, pl. 710 n. 1689; pl. 719 n. 1721. Les Néréides: Pistolesi IV, 12. Clarac IV, pl. 747 n. 1805.

17 (37) Statue de femme drapée.

Trouvée en 1851 près de la voie Appienne.

L'on a adapté à cette statue une tête antique, mais qui ne lui appartient pas. Bien que les feuilles de laurier de la couronne qui entourait cette tête aient été restaurées, les amorces qui en subsistent prouvent qu'il y avait réellement une couronne de ce genre. La dame est donc représentée comme s'occupant de littérature, comme un bas bleu. L'expression prétentieuse et suffisante de la figure indique que c'était une personne fort désagréable.

18 (38B) Statue de Narcisse (?).

Trouvée en 1800 par M. R. Fagan, consul d'Angleterre, à Ostie, dans une niche d'un caldarium décorée de mosaïques. Restaurations: le bras droit et la patère, la partie antérieure de l'avant-bras gauche, avec le vase, la jambe gauche depuis un peu au-dessus du genou jusqu'à la cheville.

Ce jeune homme, le regard fixé à terre avec une expression de douce mélancolie, a été considéré avec beaucoup de vraisemblance comme un Narcisse. Dans le tronc, sur lequel il s'appuie, a été ménagée une conduite d'eau. Si cette eau, comme tout porte à le croire, se déversait dans un bassin placé au-dessous de la statue, le jeune homme se mirait, comme nous l'apprend le mythe de Narcisse, dans une fontaine qui coulait à ses pieds. La restauration des mains n'est pas certaine. D'après Ovide (Métamorphoses III 411 et suiv.) Narcisse altéré arriva près d'une source; après y avoir bu, il fut pris d'amour pour sa propre image. Le restaurateur, en plaçant une coupe dans la main droite du jeune homme, ne s'est pas mis en contradiction avec cette légende. Néanmoins d'autres restaurations sont possibles; par exemple, l'on peut supposer que la main droite était levée dans un geste d'étonnement, tandis que la main gauche tenait une lance ou un pedum. L'hypothèse, d'après laquelle le nom de Phaidimos gravé sur le tronc serait celui du sculpteur, est inadmissible.

Digitized by Google

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. XI. Pistolesi IV, 13. Wieseler, Narkissos n. 15, p. 38—41. Cf. Fea, Relazione di un viaggio ad Ostia p. 53—55. Braun, Ruinen und Museen p. 255 n. 19. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer p. 290 n. 433. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland LXXXX (1891) p. 66.

19 (38 A) **Satyre enfant jouant de la flûte.**

Trouvé au Lago Circeo, dans la prétendue villa des Luculli. Restaurations: le bras droit, l'avant-bras gauche avec la flûte, la moitié inférieure de la jambe gauche, excepté le pied.

L'exactitude de la restauration en joueur de flûte est assurée par d'autres répliques. Ce type paraît très proche parent du type de Satyre au repos, dont l'invention a été attribuée avec une grande vraisemblance à Praxitèle (cf. nrs. 55, 211, 525). Toutefois ce dernier est d'un idéalisme plus élevé, tandis que dans notre statue domine cette expression de bien-être idyllique, que l'art de l'époque hellénistique aimait tant à reproduire. Le travail est fin, mais un peu sec.

Pistolesi IV, 24. Voir la bibliographie sur ce type dans: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1501, 1502.

20 (38) **La Fortune (Tychè), ou bien une déesse poliade hellénistique.**

Restaurations: les deux bras et l'épaule droite.

Ce qui nous permet d'interpréter cette statue, c'est qu'il en existe deux répliques, dont l'une a été découverte à Beyrouth en Syrie, et dont l'autre se trouvait jadis dans la cour du palais Sciarra. Sur la plinthe de la statue de Beyrouth on voit un enfant nu, qui portait évidemment la main droite à sa bouche; c'est donc Harpocrate (voir n. 505). Dans la réplique du palais Sciarra, la figure principale a conservé dans la main gauche une corne d'abondance. Nous devons par conséquent reconnaître dans cette statue un type hellénistique soit de Tychè (la Fortune), soit d'une déesse poliade (voir n. 376). L'auteur paraît avoir imité, tant dans la pose du corps que dans l'arrangement de la draperie, l'Athèna Parthénos de Phidias (voir n. 598, 600, 870, 898).

Digitized by Google

Clarac IV, pl. 571 n. 1220. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 93. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 239. Pour la statue de Beyrouth: Athen. Mittheilungen X (1885) T. I, p. 27—31.

21 (40) **Masque de Gorgone.** Voir n. 11.

22 (44) **Statue d'une Amazone blessée,** très restaurée et dont la tête surtout a été fortement retouchée.

Tirée probablement du palais Verospi.

De la main droite elle s'appuyait sur une lance; la main gauche tient le vêtement écarté de la blessure. Pour plus de détails sur ce type, voir n. 503.

Bibliographie dans le Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 17e.

23 (47) **Caryatide.**

Autrefois à la villa Negroni. Restaurations: le nez, des morceaux de la nuque et du kalathos, la dernière phalange de l'index droit, le pied droit. La statue a été en plusieurs endroits retouchée par une main moderne.

Comme la forme du kalathos placé sur la tête rappelle le chapiteau corinthien, il semble que cette Caryatide ait été destinée à un édifice de style corinthien. Elle ne possède pas, au même degré que le n. **1**, les caractères que l'on est en droit de rechercher dans une statue dont le rôle est de porter un entablement. La position des bras est artificielle; les pieds sont trop rapprochés l'un de l'autre; aussi l'attitude générale a quelque chose d'incertain. Ce qui convient encore moins à une statue placée dans un ensemble architectural, c'est la liberté avec laquelle l'auteur a traité les plis du vêtement, où ce n'est pas la ligne droite qui domine, mais bien la ligne courbe. Tous ces détails nous font croire que le type de cette statue n'a été imaginé que dans la basse époque grecque. Le kalathos repose sur un coussin pareil à celui dont se servent encore aujourd'hui les femmes de l'Europe méridionale, lorsqu'elles portent des fardeaux sur la tête.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 43. Pistolesi IV, 16. Clarac III, pl. 444 n. 814.

24 (48) **Buste de Trajan.**

Restaurations: le nez et le menton.

Digitized by Google

L'exécution est soignée mais sèche.

Pistolesi IV, 17. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. XXVI, p. 78 n. 17.

25 (50) **Statue de Séléné.**

Trouvée hors la Porta Cavallegiera. Restaurations: le nez, les deux bras, quelques-unes des boucles qui tombent le long du cou, plusieurs morceaux dans la draperie et aux doigts du pied gauche; en outre le pied droit.

La statue était brisée, et le restaurateur en a replacé un peu trop en arrière la partie supérieure, ce qui trouble surtout quand on regarde l'œuvre de profil. Les deux trous visibles dans le ruban qui entoure la tête servaient à y rattacher un croissant en métal. Séléné est debout et regarde à terre, ce qui nous fait penser à la légende d'Endymion endormi. Son attitude et l'expression de son visage indiquent un curieux mélange d'étonnement joyeux et de timidité. Au mouvement des plis du vêtement l'on reconnaît que la déesse s'est arrêtée au milieu de sa marche. En avant la plinthe se termine en pointe; elle a en quelque sorte la même direction que le regard de la déesse.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 7. Pistolesi IV, 16. Clarac IV, pl. 577 n. 1244. Braun, Zwölf Basreliefs, Vignette über dem Texte zu n. 9 Endymion. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 235 n. 4.

26 (53) **Statue d'un poète tragique.**

Autrefois au palais Giustiniani. Restaurations: le bras droit qui tient le rouleau, la partie du buste voisine de ce bras, la main gauche et la partie inférieure du masque. De la tête seul le visage est antique.

Le masque tragique, qui se trouve dans la main gauche, prouve que ce corps d'athlète est la statue d'un poète tragique. On y a adapté une tête antique d'Euripide, qui pourtant n'a jamais pu appartenir à la statue; car elle paraît beaucoup trop petite pour le corps.

Galleria Giustiniana I, 108 (avec une autre tête). Nibby, Museo Chiaramonti II, 23. Pistolesi IV, 17. Clarac V, pl. 845 n. 2128. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 236 n. 5.

27 (56) **Portrait en pied d'une romaine** de l'époque des Flaviens.

Auparavant dans la collection Camuccini. Restaurations: le nez, la lèvre supérieure, les deux bras et quelques morceaux de la draperie.

Digitized by Google

Le toupet de cheveux relevé sur le front indique l'époque des empereurs flaviens. Il contraste désagréablement avec la disposition classique de la draperie.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 34. Pistolesi IV, 18. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 252 n. 17. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 41, p. 49 n. 3.

28 (59) **Statue de la Fortune** (?).

Restaurations: l'épaule et le bras droits, le bras gauche avec la corne d'abondance et le morceau de draperie qui entoure ce bras, les pieds avec le bord du vêtement qui les touche, la partie antérieure de la plinthe. Il est douteux que la tête, qui est très restaurée, appartienne à cette statue; la partie du cou, qui la rattache au corps, paraît moderne.

Comme ce sujet est encore aujourd'hui très fréquemment reproduit en figurine par les fondeurs en bronze de Rome, il a acquis une popularité bien peu méritée. L'exécution en est tout à fait défectueuse. Il n'est pas certain que cette statue représente la Fortune. La corne d'abondance, qui caractérise cette déesse, est une restauration moderne uniquement justifiée par l'existence d'un creux visible autrefois à l'épaule gauche.

Pistolesi IV, 18. Clarac III, pl. 451 n. 824. Cf. Overbeck, Kunstmythologie III p. 471.

29 (60) **Portrait d'un Romain.**

Autrefois au palais Ruspoli, sans doute le même que le „Cæsaris caput collo oblongo et pendulo, oculis vigilibus cum verruca in gena dextra" que le voyageur français Bellieure signale au commencement du XVIe siècle comme se trouvant „in domo Roscia" (Revue Archéol. XLIII 1882 p. 34). Restaurations: le nez, un morceau du front et du crâne, le cou et le buste.

Il n'y a aucune raison de croire, comme on le fait couramment, que ce buste est un portrait de Sylla. C'est évidemment le portrait d'un de ces épicuriens spirituels, sceptiques et raffinés, qui furent si nombreux à l'époque où Rome passa de la république à la monarchie. Ce qui le caractérise encore, c'est le trait sarcastique qui se joue autour de la bouche. Le portrait est celui d'un personnage connu, puisqu'il en existe deux répliques antiques, un buste au Musée Torlonia (cf. n. 832) et une tête,

Digitized by Google

adaptée à une statue togata, à Lansdownehouse. Rien qu'à le voir, on sent qu'il est ressemblant.

L'on reconnaît, à la facture de la lèvre supérieure, que le personnage avait perdu les dents de devant de la mâchoire supérieure. Les yeux bridés et les rides qui partent du coin extérieur des yeux prouvent qu'il était myope. L'auteur a même indiqué dans le marbre une verrue, que son modèle avait à la joue droite. En comparant cette tête avec la statue de Démosthène placée tout auprès, on se rend compte du développement que l'art du portrait prit dans l'antiquité après l'époque d'Alexandre le Grand. Tandis que la statue se borne à reproduire les traits qui caractérisent la personnalité historique de Démosthène, dans le portrait romain, la nature est rendue telle qu'elle existe en réalité et avec tous ses détails.

Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 91. Pour la réplique du Musée Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (Rome 1884) T. 130 n. 508. Pour la réplique qui se trouve en Angleterre: Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 444 n. 29.

30 (62) **Statue de Démosthène.**

Autrefois dans la villa Aldobrandini ou Mondragone près de Frascati, par conséquent trouvée probablement sur le territoire de Tusculum. Restaurations: un petit morceau du nez et de la draperie, la moitié inférieure des deux avant-bras ainsi que le rouleau, le talon droit, la plus grande partie de la plinthe.

En l'an 280 av. J.-C., c'est à dire 42 ans après sa mort, les Athéniens élevèrent à Démosthène une statue en bronze, œuvre de Polyeucte, qui représentait le grand orateur les deux mains serrées l'une dans l'autre, pleurant la mort de la liberté grecque. L'on a supposé que la statue du Vatican était une copie faite d'après le monument athénien, et qu'il fallait restaurer les mains comme elles étaient disposées dans le soi-disant modèle. Pourtant la restauration actuelle est justifiée par une réplique qui se trouve à Knole en Angleterre, et dans laquelle les mains et le rouleau qu'elles tiennent sont antiques. Mais

Digitized by Google

ce qui reste possible, étant donnée la ressemblance des deux types, c'est que les marbres qui se sont conservés procèdent de la statue de bronze de Polyeucte. Le rouleau est depuis l'époque hellénistique l'emblème caractéristique des portraits de personnages qui se sont occupés de littérature. D'un autre côté, si les Athéniens, qui avaient pris part aux derniers combats livrés pour la défense de leur liberté, aimaient surtout à se figurer Démosthène sous les traits du patriote attristé, il n'en est pas moins évident que pour les générations suivantes la valeur littéraire de Démosthène éclipsa son rôle politique. Il est donc très vraisemblable qu'un artiste postérieur modifia l'œuvre de Polyeucte, en plaçant un rouleau dans les mains de Démosthène, et en lui donnant ainsi l'attitude d'un orateur qui médite un discours.

L'individualité de Démosthène est merveilleusement indiquée dans notre statue. Sur ce visage à arêtes aiguës et tout sillonné de rides, on lit tout entière l'histoire si riche en combats et en pénibles épreuves du grand orateur. La forme du corps et en particulier l'étroitesse de la poitrine montrent comment la constitution physique de Démosthène était peu propice à la carrière qu'il avait choisie, et combien il dut dépenser d'énergie pour triompher de cette difficulté. Si l'on en croit un physionomiste moderne, la lèvre inférieure sensiblement retirée en arrière caractérise les bègues.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 24. Clarac V, pl. 842 n. 2122. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 425 Fig. 465. Le reste de la bibliographie est indiquée dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1312. Pour la réplique anglaise: Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 417 n. 1.

31 (67) **L'Apoxyomenos d'après Lysippe.**

Trouvé en avril 1849 au Transtévère dans le Vicolo delle Palme, sous les ruines d'une antique maison très considérable. Restaurations exécutées par Tenerani: les doigts de la main droite avec le dé — ce dernier attribut d'après un passage mal compris de Pline (n. h. 34, 55) — l'extrémité du pouce gauche, des parties du strigile, tous les doigts des pieds.

Les jeunes athlètes grecs avaient l'habitude, avant de se livrer aux exercices de la palaestra, d'oindre leur corps

Digitized by Google

avec de l'huile, puis de répandre sur eux du sable fin, afin de pouvoir se prendre solidement dans la lutte corps à corps. Quand les exercices étaient finis, ils enlevaient avec un strigile en métal ce sable imbibé d'huile. La statue représente un jeune homme au moment où il nettoie de cette façon le dessous de son bras droit, qui est tendu en avant, sans toutefois tenir aucun objet. Ce marbre est une copie d'un original en bronze de Lysippe, qui se trouvait à Rome au commencement de l'empire et qui était très aimé du peuple. Agrippa l'avait placé devant ses thermes. Tibère le transporta dans son palais, mais il le remit à son ancienne place, lorsque la foule le lui eut réclamé au théâtre. Nous retrouvons sur cette copie en marbre tous les caractères que la tradition attribue aux œuvres de Lysippe. Cet artiste passe pour avoir fait les têtes plus petites et les corps plus sveltes que ses prédécesseurs. Un œil même très peu exercé remarquera immédiatement la différence qui existe au point de vue des proportions entre l'Apoxyomenos et les œuvres plus anciennes. (Cf. n. 58.) Un corps élancé semble déjà par lui-même plus léger qu'un corps trapu; cette impression est encore plus accentuée dans notre statue, à cause de l'attitude que l'artiste lui a donnée. Tous les membres jouent aisément et avec souplesse dans leurs articulations; la jambe droite n'est pas entièrement délivrée du poids du corps, et l'on dirait que le torse se balance doucement de l'une à l'autre hanche. Tous ces détails étaient plus accusés dans l'original en bronze que dans la copie de marbre; car le mouvement de l'ensemble n'était ralenti ni par l'appui placé entre la cuisse droite et le bras droit ni par le tronc d'arbre ajouté auprès de la jambe gauche. Le corps paraît avoir été modelé avec une extrême finesse, et présente un gracieux mélange d'ombre et de lumière. L'artiste a su merveilleusement traiter la peau comme une enveloppe indépendante recouvrant la chair; il nous l'a montrée différemment tendue suivant les diverses parties du corps. Le jeu des muscles très caractérisé mais rendu sans la moindre dureté fait ressortir

Digitized by Google

le plus clairement du monde le rôle de chacun d'eux, et contribue à nous donner plus intense encore l'impression d'un organisme vivant et animé. Le type de la tête procède, avec plusieurs modifications apportées par le goût contemporain, des têtes de Polyclète (cf. n. 58). L'expression du visage dénote je ne sais quoi de plus intellectuel, en parfaite concordance avec une culture générale plus raffinée. Le pli qui traverse le front ajoute à cette figure très fine un trait pensif, presque nerveux. Comme la chair, la chevelure est traitée avec une parfaite liberté.

Mon. dell' Inst. V 13, Ann. 1850 p. 223 et suiv. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 843 Fig. 925. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik p. 7 Fig. 2. Pour tout le reste, v. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1264. Cf. aussi Kekulé, Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes p. 24—26.

32 (71) **Amazone blessée** d'après Polyclète.

Trouvée à la villa Aldobrandini près de Frascati; puis dans la collection Camuccini. Restaurations: le nez, les deux bras, le carquois, la jambe droite, la jambe gauche à partir du genou, le tronc d'arbre, la plinthe.

Le restaurateur n'a pas tenu compte de plusieurs amorces, dont les traces sont pourtant encore très visibles. Grâce à ces traces et à la comparaison que l'on peut faire avec d'autres répliques mieux conservées, le type original se reconstitue avec une certitude presque parfaite. On en aura une idée en examinant la restauration ci-jointe. (Fig. 2.) L'Amazone tenait la main droite au-dessus de la tête, dans une position telle que le pouce tout au moins reposait sur le crâne (cf. n. 65). Du côté gauche existait un pilier réuni à la statue par un tenon, qui pénétrait dans le corps à l'endroit même où le restaurateur a placé le carquois. L'Amazone appuyait sur le pilier son avant-bras gauche. L'on ne peut pas dire si la main gauche tenait un attribut. L'expression douloureuse du visage a pour cause une blessure, que l'artiste a indiquée près du sein droit au moyen d'un léger coup de ciseau. La statue représente donc une Amazone au repos, affaiblie et tourmentée par la douleur que lui fait éprouver une blessure. Néanmoins l'artiste, en modelant la figure, s'est

Digitized by Google

surtout préoccupé de la forme; il n'a pas voulu rendre par une expression vraiment naturelle l'effet de la blessure. D'ailleurs la position des doigts sur la tête est exacte au point de vue pathologique; les personnes, qui ressentent une vive douleur, appuient souvent avec les doigts sur la peau de leur tête. Pourtant, si l'œuvre reproduisait exactement la réalité, ce n'est pas le bras droit, mais le bras gauche qui devrait être levé; car le premier des deux gestes tendrait les muscles qui se trouvent à la partie droite de la poitrine, et augmenterait la douleur en ouvrant les lèvres de la blessure.



Fig. 2.

Les caractères de l'art de Polyclète se retrouvent dans cette statue. Si l'on en compare la tête avec celle du Doryphore (n. 58), on croit voir devant soi le frère et la sœur. Pour les anciens, ces deux types de statues allaient ensemble; ce qui le prouve, c'est que dans la Villa dei papiri, à Herculanum, l'on a trouvé deux bustes hermétiques en bronze, l'un avec les traits du Doryphore et l'autre avec les traits de notre Amazone, qui se faisaient pendant. La manière artistique de Polyclète se reconnaît d'ailleurs dans le corps vigoureux et trapu, qui convient

Digitized by Google

parfaitement à cette femme mâle, qu'était l'Amazone dans la mythologie. Tout en admirant dans cette statue la perfection des formes, nous constatons que l'artiste n'a pas tenu un compte suffisant de la situation, dans laquelle il a représenté la personnage; cette observation s'applique également au Diadumenos du même artiste (v. n. 130). Le modelé si anguleux du visage et l'exécution des cheveux, qui rappelle le travail des ciseleurs, se ressentent certainement de la technique du bronze. D'après tous ces indices, nous pouvons admettre que l'original de ce marbre est une Amazone en bronze de Polyclète très admirée dans l'antiquité.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 15 D, p. 25—27, p. 29—34, p. 39—41. Robert, Archäol. Märchen p. 109.

33 (72) **Tête** du dernier roi de Numidie et de Maurétanie **Ptolémée** (23—40 ap. J.-C.), fils de Juba II.

Autrefois au palais Ruspoli. Restaurations: le nez, l'oreille droite, la moitié inférieure de l'oreille gauche, le buste.

L'attribution est certaine d'après les monnaies de Ptolémée; d'autre part l'on a trouvé une réplique de ce portrait à Caesarea, l'antique capitale de la Maurétanie. Le visage a un type, qui se rencontre encore aujourd'hui fréquemment chez les descendants des Numides, les Kabyles; l'expression triste de la figure s'explique par les malheurs de ce prince. Cf. n. 714.

Visconti, Opere varie III prefazione p. XXII—XXVI, Tav. d'agg. n. 2, 3. Pour les autres portraits du même roi, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1645.

34 (83) **Statue de Junon (Héra),** d'une exécution médiocre et faussement restaurée en Cérès (Démèter).

Trouvée à Ostie pendant la première moitié de ce siècle. Restaurations: la tête, le bras droit, l'avant-bras gauche avec les attributs, le pied gauche, et presque toute la plinthe.

Sur ce type, voir plus bas n. 301.

Ann. dell' Instit. 1857 Tav. d'agg. L., p. 316. Overbeck, Kunstmythologie III p. 55 Fig. 5 a, p. 56 n. 2, p. 115 n. 5.

Digitized by Google

35 (86) **Statue de la Fortune**, avec une corne d'abondance dans la main droite, et un gouvernail dans la main gauche. Oeuvre médiocre.

Trouvée à Ostie par R. Fagan. Restaurations: l'index de la main droite, quelques morceaux aux doigts de la main gauche.

On a placé sur cette statue une tête antique, mais qui ne lui appartient pas. En général on attribue ce type de tête à Junon (Héra); nous verrons qu'il représente plutôt Cérès (Démèter). (Voir n. 880.)

Guattani, Monumenti inediti 1805 T. XXIV, p. 111. Nibby, Museo Chiaramonti II, 14. Clarac III, pl. 455 n. 835. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums III, p. 1920 Fig. 2037. Cf. Fea, Relazione di un viaggio ad Ostia p. 49. Overbeck, Kunstmythologie III pag. 96 n. 14.

36 (89) **Portrait en pied d'un Grec** avec la tête d'un poète.

Restaurations: le bras droit avec le rouleau, la main gauche, la partie inférieure de la jambe depuis le milieu du mollet avec la draperie qui la recouvre, presque toute la plinthe. La tête rapportée (dont le nez est restauré) est antique, mais n'appartient pas à la statue. Elle est d'un autre marbre; les sections du corps et de la tête n'ont été adaptées l'une à l'autre qu'artificiellement.

La tête rappelle un portrait connu d'Homère (voir nrs. 480—482); mais ce n'est pas celle d'un aveugle, et son expression est moins enthousiaste. Il y avait dans l'antiquité plusieurs portraits d'Homère différents les uns des autres, et l'un d'entre eux représentait le poète non aveugle (v. nrs. 495—497); on peut donc se demander s'il ne faut pas considérer aussi la tête du Vatican comme un portrait du même personnage. D'autre part il est permis également de songer à Hésiode: en effet cette tête ressemble assez à un buste de ce poète, désigné par une inscription, qui se trouve sur un pavement en mosaïque découvert à Trèves. Quand il s'agissait de créer une forme convenable pour des dieux et des héros, qui n'avaient pas encore été représentés, l'art grec prenait très souvent comme point de départ des types voisins déjà inventés. Il est donc fort légitime de supposer que

Digitized by Google

le même procédé fut appliqué lorsqu'on voulut faire les portraits des poètes légendaires et mi-légendaires, et que le type d'Hésiode fut dérivé de celui d'Homère. La statue, dont le corps faisait partie, semble, d'après le costume, avoir été le portrait en pied d'un grec.

Pistolesi IV, 23. Clarac V, pl. 845 n. 2129. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 243 n. 10. Pour le buste en mosaïque: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 49.

37 (92) **Statue de Diane (Artémis).**

Elle se trouvait jadis à la villa Mattei, et elle fut donnée au pape Clément XIV par le prince Andrea Doria-Pamphili. Restaurations: le nez, les deux bras, un morceau de l'épaule gauche, les doigts du pied gauche.

L'on a conservé plusieurs répliques de ce type de Diane (Artémis); la plus célèbre est la Diane Colonna du Musée de Berlin. Toutefois la tête de cette dernière statue a été perdue et remplacée par une tête qui est bien antique mais qui n'appartient pas à l'œuvre primitive; au contraire l'exemplaire du Vatican a gardé la tête originale. La déesse s'avance d'une allure assez rapide, qui laisse se dessiner sous le vêtement les belles formes de son vigoureux corps de vierge. Le bras gauche est inexactement restauré. Comme le prouve l'inclinaison de la partie supérieure de l'épaule qui a été conservée, ce bras n'était pas levé, mais tendu vers la terre. La main tenait sans doute un arc. On peut croire que le bras droit était légèrement tendu de côté et que la main était ouverte; cette attitude serait parfaitement naturelle dans l'hypothèse, que la déesse vient de lancer une flèche, et qu'elle suit de l'œil le vol du trait. Le visage jeune a une expression de fraîcheur et même de hardiesse qui convient à la Diane tireuse d'arc. L'arrangement de son abondante chevelure bouclée est d'une grâce incomparable. D'après le style, l'œuvre remonte au commencement du quatrième siècle avant J.-C. Comme original, il est possible d'admettre l'idole d'Artémis Laphria, que le Messénien Damophon exécuta pour sa patrie, lorsque ses concitoyens eurent recouvré leur indépendance après la bataille de Leuctres (371 av. J.-C.).

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 29. Pistolesi V, 62. Clarac IV, pl. 564 n. 1207, pl. 569 n. 1213. Braun, Vorschule T. 54. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 135 Fig. 142. Cf. Jahrbuch des archäol. Instituts IV (1889), Archäol. Anzeiger p. 10. Athenische Mittheilungen XIV (1889) p. 134.

38 (93) **Masque de Gorgone** (V. n. 11).

39 (94) **Statue de femme.**

Trouvée près de Tivoli; autrefois dans le jardin du Quirinal. Restaurations: le bras droit avec les épis, le bras gauche avec le morceau de draperie que tient la main, presque tout le pied droit, des parties du pied gauche, la plinthe.

Il n'est pas certain que la tête fort intéressante appartienne à la statue et soit antique. Elle rappelle le portrait de Julie, fille d'Auguste, que nous connaissons par de mauvaises médailles, et en même temps elle présente une ressemblance étonnante avec la tête de cet empereur. L'expression diabolique de ce beau visage conviendrait parfaitement à Julie.

De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romæ T. 42. Nibby, Museo Chiaramonti II, 8. Penna, Viaggo pittorico della villa Adriana III, 26. Pistolesi IV, 27. Clarac III, pl. 432 n. 783. Braun, Vorschule T. 32. Cf. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 30. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 129.

40 (97a) **Buste du triumvir Marc-Antoine** (?).

Trouvé entre 1830 et 1840 près de Tor Sapienza (hors la porte Majeure), en même temps que le buste dit de Lepidus (n. 46) et, d'après les on dit, qu'un buste d'Octave, qui devrait être au pal. Casali.

Les médailles, qui reproduisent le portrait de Marc-Antoine, sont en général d'une exécution médiocre, et ne peuvent guère servir par conséquent pour déterminer les traits caractéristiques de son visage. Il n'en est que plus important de constater que le profil de notre buste rappelle dans ses principales lignes les médailles qui sont relativement les meilleures de toutes, et qui furent frappées en or et en argent par Gnaeus Domitius Ahenobarbus. En tout cas ce buste concorde parfaitement avec le caractère historique de Marc-Antoine. La beauté du front dénote une intelligence supérieure; mais la forme de la bouche trahit un esprit frivole, et le développement du

Digitized by Google

menton est le signe d'une grande sensualité. Malheureusement l'impression que produit ce chef-d'œuvre d'un excellent travail est affaiblie par la mauvaise restauration du nez et des arcades sourcillières.

Pistolesi IV, 28. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 207 Fig. 30. En ce qui concerne les portraits, qui datent de la fin de la république ou du commencement de l'empire, il ne se trouve actuellement au pal. Casali que le buste d'un homme âgé, couramment appelé César: Bull. dell' Inst. 1864 p. 8. Arch. Zeitung 1864 p. 156*. Cf. Bernoulli, loc. cit., I p. 158 n. 18, p. 175 et suiv.

41—45 (97, 99, 101, 103, 105) **Statues d'éphèbes** d'une exécution médiocre.

N. 97, avec une tête moderne en plâtre. Le bras droit abaissé semble avoir tenu soit un strigile (cf. n. 31) soit un autre instrument employé dans la palaestra. Le n. 99 (la tête a été trop nettoyée, elle est pourtant bien antique et appartient à la statue) et le n. 103 (avec une tête moderne en plâtre) réprésentent un jeune athlète tenant dans sa main droite levée un petit flacon, dont l'huile tombe goutte à goutte sur sa main gauche tendue devant la poitrine; c'est là un sujet, qui fut composé vers le milieu du cinquième siècle avant J.-C., et que l'art postérieur reproduisit, en modifiant de diverses manières le style et l'attitude. Le n. 101 est une mauvaise copie du Doryphore de Polyclète (v. n. 58). La tête est antique et paraît appartenir au corps, quoiqu'elle lui soit réunie par un tenon moderne. Le n. 105 (dont la tête, quoique fort remaniée, paraît antique et appartient à la statue) représentait, d'après une hypothèse que M. Kalkmann m'a communiquée de vive voix, un jeune homme abaissant obliquement le bras droit et le nettoyant avec un strigile tenu par la main gauche.

46 (106) Prétendu **Buste du triumvir Marcus Aemilius Lepidus.**

Trouvé en même temps que le n. 40. Restaurations: la partie antérieure du nez.

La principale raison, sur laquelle on s'est appuyé pour voir dans ce buste un portrait de Lépide, c'est qu'il a été

Digitized by Google

trouvé en même temps qu'un buste d'Octave et que le portrait probable de Marc-Antoine (n. 40). Les portraits de Lépide reproduits par les monnaies n'infirment ni ne confirment cette opinion; les coins en question sont d'un travail trop mauvais, pour qu'on puisse se faire une idée exacte de la physionomie de ce triumvir. En tout cas la preuve, que l'on a tirée de la communauté de provenance des bustes, n'est pas très concluante; car le prétendu portrait de Lépide, d'une exécution sèche, quoique soignée, paraît être l'œuvre d'un artiste moins distingué que l'auteur du n. 40. Enfin si la forme de la tête et la physionomie du visage révèlent un homme qui n'était supérieur ni par le caractère ni par l'intelligence, cela convient parfaitement, il est vrai, à Lépide, mais aussi à la plus grande partie du genre humain.

Pistolesi IV, 9. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 222 Fig. 32.

47 (109) **Statue colossale du Nil.**

Cette statue fut découverte sous Léon X près de l'église S. Maria sopra Minerva, en même temps que la statue du Tibre, actuellement au Louvre, qui lui fait pendant (Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre n. 449); elle fut alors placée dans le jardin du Belvédère (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 24). Les deux statues décoraient évidemment le temple d'Isis qui se trouvait dans cette région. Le Nil fut restauré sous Clément XIV par Gaspare Sibilla. Restaurations: dans l'image du dieu — outre quelques morceaux insignifiants — les doigts de la main droite, les épis tenus par cette main, épis dont l'existence est toutefois prouvée par les amorces qui se sont conservées sur le mollet gauche, les doigts des pieds — dans presque toutes les figures d'enfants le haut du corps, dans quelques-unes même davantage. Mais comme il est très facile de reconnaître ces restaurations à la qualité différente du marbre et à l'aspect caractéristique du poli, je ne crois pas devoir les énumérer en détail.

Le Nil est représenté, la barbe et lès cheveux flottants, avec cette expression de douce mélancolie, que l'art grec avait coutume de donner aux divinités des eaux, mais aussi avec un air de bienveillance et de bonté, comme il convient à un fleuve qui répand l'abondance. De son coude gauche il s'appuie sur un sphinx, symbole de l'Egypte. La couronne, tressée de fleurs de lotus, de feuilles de roseaux et

Digitized by Google

d'épis de blé, la touffe de ces mêmes épis qu'il tient dans la main droite, et la corne remplie de fleurs et de fruits qu'il tient de la main gauche, sont les emblèmes de la fertilité que le fleuve donne à la vallée qu'il traverse. L'objet en forme de pyramide, qui sort de la corne d'abondance, et qui est fréquemment représenté sur les monuments parmi les offrandes religieuses, paraît être un gâteau ou un fromage. C'est tout auprès de la pointe de la corne et sous le vêtement que l'eau sourd; l'artiste a peut-être voulu rappeler par ce détail que les sources du Nil étaient cachées. Les seize enfants personnifient les coudées, dont le fleuve s'élève, et leur nombre indique le plus haut niveau, celui auquel le Nil inonde et fertilise le plus vaste espace de terrain. Aux pieds du dieu, trois enfants sont groupés autour d'un crocodile, et deux autres près de son genou gauche, autour d'un ichneumon. Ce dernier, évidemment belliqueux, rampe vers le crocodile, ce qui arrive dans la réalité entre ces deux animaux. Quatre enfants grimpent après la jambe droite et le bras droit du Nil; un cinquième est debout sur la hanche droite; deux autres ont atteint le plus haut niveau, puisque l'un est assis sur l'épaule droite du dieu, tandis que l'autre se tient debout dans la corne d'abondance: ils représentent tous les crues progressives du fleuve. On peut se demander si Sibilla a exactement restauré l'enfant qui sort de la corne d'abondance. Peut-être cet enfant exprimait-il par le jeu de sa physionomie et le mouvement de ses bras la joie qu'il ressentait d'être parvenu à la plus grande hauteur. La disposition des figures d'enfant est conçue avec beaucoup de finesse. Le groupe le plus nombreux a été placé le long du bras droit et aux pieds du dieu, là où se trouvait le plus grand espace libre, de telle sorte que la présence des figures accessoires diminuât le moins possible l'impression produite par le personnage principal; les enfants sont moins serrés autour des jambes et dans le haut du corps. Grâce à cette composition, le contraste est plus frappant entre la puissante figure de la divinité du fleuve et les enfants groupés tout autour, entre sa ma-

Digitized by Google

jesté tranquille et douce et le mouvement qui l'environne: l'effet de la statue n'en est que plus considérable.

Les reliefs de la base représentent la vie qui règne dans le fleuve et sur ses bords. L'on y voit des combats entre hippopotames et crocodiles, une lutte entre un crocodile et un ichneumon; des oiseaux aquatiques, dans lesquels on a voulu reconnaître le trochilos, qui d'après la tradition antique débarrassait le crocodile des sangsues entrées dans sa gueule; des barques conduites par des pygmées-nains, que poursuivent des crocodiles ou des hippopotames; des bœufs au pâturage. La flore est représentée par des plantes en forme de roseau et des fleurs de lotus.

La réunion du Nil et du Tibre dans le temple d'Isis symbolise d'une part la patrie du culte d'Isis et d'autre part le nouveau foyer que ce culte avait trouvé dans le Latium. La statue du Tibre est bien inférieure à celle du Nil comme conception poétique et comme composition; la décoration de sa base, comparée à celle du monument qui lui fait pendant, choque par sa froideur et sa banalité. Ce contraste nous prouve que les deux types n'ont pas été créés à la même époque. Le Nil est évidemment l'œuvre d'un art plus ancien, plus richement doué; ce ne peut être que celui qui fleurissait à Alexandrie, sous la domination des Ptolémées. Lorsqu'il fut question de décorer le temple d'Isis à Rome, l'original alexandrin fut reproduit; et comme pendant, on lui donna une statue du Tibre, produit de l'art gréco-romain.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 37 (cf. Opere varie IV, p. 420 n. 264). Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 1028 Fig. 1244. Pour le reste de la bibliographie, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1543; il faut y ajouter Welckers Zeitschrift p. 322—329. Cf. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei.

48 (110) **Masque de Gorgone,** moderne, en plâtre (v. n. 11).

49 (111) **Prétendue Statue de Julie,** fille de Titus.

Trouvée avec la statue n. 10 (26). Restaurations: l'avant-bras droit et la main gauche avec les épis.

Digitized by Google

Si l'on voit généralement dans cette statue un portrait de Julie, c'est uniquement parce qu'elle a été trouvée au même endroit que celle de Titus n. 10 (26). Cependant la différence des dimensions prouve que les deux statues n'étaient pas destinées à se faire pendant. En outre notre figure par son profil comme par l'arrangement de la chevelure diffère essentiellement des portraits de Julie gravés sur les monnaies.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 35. Pistolesi IV, 28. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 251 n. 16. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. XV, p. 45—46.

50 (112) **Tête colossale de Junon (Héra).**

Jadis au palais Pentini, depuis 1838 au Vatican. Restaurations: des parties du diadème, le nez, le bas des boucles, la lèvre supérieure, la plus grande partie de la lèvre inférieure, le cou et le buste.

Cette tête fait le meilleur effet, lorsqu'on la regarde d'en bas et d'une grande distance; il semble donc qu'elle ait appartenu à une statue colossale. Ce qui caractérise le développement du type idéal de Junon (Héra), c'est que la physionomie de cette déesse perd de plus en plus avec le temps sa sévérité et sa majesté, tandis que les dimensions du diadème qui orne la tête augmentent sans cesse, comme si l'art avait voulu remplacer par le caractère imposant de la parure ce que le visage de la divinité perdait en noblesse. Notre tête représente une des plus récentes étapes de ce développement. Elle n'a plus la sereine grandeur de la Junon Ludovisi (n. 872), mais une beauté tout à fait gracieuse, qui prend une physionomie presque individuelle dans la partie inférieure de la figure, surtout dans la bouche qui est très petite. D'autre part le diadème a une hauteur, qui ne s'est encore rencontrée dans aucune réprésentation connue de la déesse. Le fin ovale de ce gracieux visage est mis en valeur avec beaucoup de relief par l'ornement considérable qui le domine.

Overbeck, Kunstmythologie III p. 97 n. 17; Atlas IX, 13. Cf. Kekulé, Hebe p. 70—72. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1516. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2121.

Digitized by Google

51 (114) **Statue de Pallas.**

Trouvée près de l'église S. Maria sopra Minerva (Bartoli dans Fea, Miscellanea I p. CCLIV n. 112); d'abord chez les Giustiniani, puis devenue la propriété du prince Lucien Bonaparte, à qui Pie VII l'acheta pour le Musée du Vatican. Restaurations: le sphinx qui orne le casque (sauf les pattes de devant), la moitié inférieure de l'avant-bras droit, presque toute la lance, quelques morceaux aux doigts de la main gauche, la tête du serpent. La statue tout entière a été endommagée par un fort grattage; le vêtement a été retouché en plusieurs endroits.

La finesse du visage prouve évidemment que l'artiste, qui composa ce type, voulait surtout représenter Pallas comme la déesse de l'intelligence. Par la conception comme

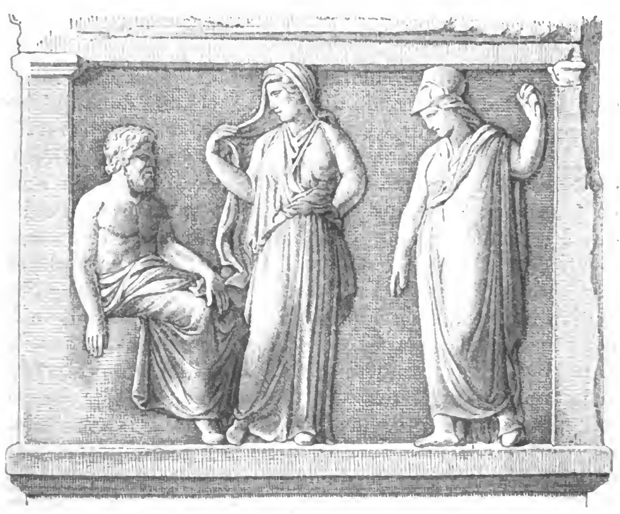


Fig. 3.

par le style cette statue semble reproduire un original attique de la fin du Ve ou du commencement du IVe siècle. Ce qui confirme cette opinion, c'est qu'une figure de Pallas en relief, tout à fait analogue, se trouve sur un monu-

Digitized by Google

ment attique, qui contient le texte d'un traité conclu en 375/4 entre Athènes et Corcyre (Fig. 3). Il est douteux que le geste de la main gauche, qui touche comme en se jouant le bord du manteau, soit fidèlement reproduit d'après l'original. Sur le bas-relief attique, Pallas tend vers la terre le bras qui ne tient pas la lance, et semble poser les doigts sur l'extrémité supérieure d'un bouclier placé devant elle, qui n'était représenté que par la peinture. En tout cas la disposition artificielle des plis dans notre statue trahit le goût d'une époque postérieure. Comme un temple de Minerve existait à l'endroit où la statue a été trouvée, l'on a pensé qu'elle servait d'image religieuse dans la cella de ce temple.

Galleria Giustiniana I, 3. Nibby, Museo Chiaramonti II, 4. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 19, 205. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 28. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1436. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 702. Pour le bas-relief attique: Arch. Zeitung XXXV (1877) T. 15, p. 170 n. 101. Bull. de correspondance hellénique II (1878) pl. XII, p. 560 et suiv. Cf. Studniczka, Vermuthungen zur griech. Kunstgeschichte p. 10.

52 (115) **Portrait d'un Romain.**

Restaurations: le bout du nez, quelques parties de la nuque, le buste.

D'après le type de la physionomie comme d'après le caractère artistique, cette tête semble être le portrait d'un personnage qui vécut à l'époque où Rome passa de la république au régime impérial. Elle présente une ressemblance certaine avec la tête de Gnaeus Domitius Ahenobarbus, connue par quelques monnaies d'or; en l'an 42 avant J.-C., il vainquit Domitius Calvinus près de Brindes, et peu de temps avant la bataille d'Actium passa d'Antoine à Octave.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. 20, p. 200.

53 (117) **Statue de Claude.**

Autrefois au palais Ruspoli. Restauration: l'avant-bras droit avec le rouleau. La tête est rapportée, mais elle paraît bien appartenir au corps.

Par un contraste frappant avec le buste n. 7 (18), cette statue met surtout en lumière les ridicules de Claude, la

Digitized by Google

gaucherie de ses mouvements et l'expression timide de son visage; aussi tout porte à croire que l'artiste a voulu faire une caricature de l'empereur. Si la statue a été exécutée après la mort de Claude, nous ne devons pas nous étonner du caractère de l'œuvre. Sans doute Néron célébra l'apothéose de son prédécesseur; mais il éprouvait un plaisir extrême, lorsque le nouveau dieu était durement persifflé et traîné dans la boue. Il suffit de se rappeler le Ludus de morte Claudii, composé par Sénèque, qui, pendant les premières années du règne de Néron, jouissait de la faveur impériale.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 31. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 4.

54 (118) Tête **d'un Dace**, probablement de l'époque de Trajan.

Restaurations: le nez, quelques éclats dans la chevelure, le buste.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 47.

55 (120) **Satyre au repos.**

Autrefois au palais Ruspoli. Restaurations: le nez, l'avant-bras droit avec le pedum — dont l'extrémité supérieure voisine du bras est pourtant antique — deux doigts de la main gauche, diverses parties de la peau de panthère, le pied gauche, l'orteil droit, le haut du tronc d'arbre.

Cette statue reproduit un original de la seconde école attique, probablement une œuvre de Praxitèle Mais tandis que dans l'original la main droite tenait, semble-t-il, une flûte, l'auteur de cette réplique a représenté le Satyre avec un pedum. Pour plus de détails sur ce type, voir n. 525.

Pistolesi IV, 31. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 249 n. 15. Ann. dell' Inst. 1877 p. 218 note 1.

56 (123) **Statue virile nue** avec la tête de Lucius Verus.

Retouchée en plusieurs endroits. Restaurations: les deux bras, la Victoire, la partie inférieure des deux jambes, la plinthe.

L'on a placé sur le corps une tête de Lucius Verus († 169 ap. J.-C.), antique il est vrai, mais qui n'appartient

Digitized by Google

pas à la statue; la barbe et les cheveux fouillés au trépan témoignent d'une exécution très fine, mais inquiète, suivant d'ailleurs le caractère de l'époque.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 40. Pistolesi IV, 31. Clarac V, pl. 958 n. 2461. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums III, p. 2011 Fig. 2165. Cf. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 208 n. 1, p. 217.

57 (124) **Buste de l'empereur Philippe l'Arabe** (244—249 ap. J.-C.).

Restauration: le bout du nez.

Cette tête si vivante nous prouve qu'à une époque, où les autres branches de la plastique étaient déjà tombées dans une profonde décadence, l'art du portrait produisait encore des œuvres de premier ordre. (Cf. nos. 226, 309, 567.) L'on remarquera en particulier avec quelle vérité et quel naturel le sculpteur a su rendre le regard faux de l'empereur.

Guattani, Monumenti antichi inediti Anno 1784 Luglio, T. II, p. 60. Pistolesi IV, 29.

58 (126) **Doryphore**, d'après Polyclète.

Restaurations: le nez, l'avant-bras gauche, la plus grande partie du bras droit, des morceaux dans le haut des deux cuisses, les doigts du pied droit, la partie inférieure du tronc d'arbre, le côté droit de la plinthe.

Cette statue représente un éphèbe de taille trapue, au moment où, laissant reposer le poids de son corps sur la jambe droite, il s'arrête au milieu de sa marche. L'hypothèse, fort vraisemblable en elle-même, d'après laquelle la main gauche tenait une lance appuyée sur l'épaule, tandis que la main droite pendait sans attribut le long du côté, est d'ailleurs confirmée par une gemme du Musée de Berlin, qui reproduit un type absolument analogue à notre statue. (Fig. 4.) S'il est juste d'y reconnaître le motif original, il paraît alors certain que la statue du Vatican et ses répliques ne sont que les copies d'un bronze de Polyclète, le porteur de lance (Doryphoros),



Fig. 4.

très célèbre dans l'antiquité. Notre statue présente tous les caractères qui, d'après la tradition, distinguaient la manière artistique de ce maître. Nous savons que Polyclète faisait les corps vigoureux et larges plutôt que gracieux et élancés; à ce point de vue Lysippe forma un contraste absolu avec son illustre devancier. Ce contraste saute aux yeux, lorsque l'on compare notre statue avec l'Apoxyomenos (n. 31). D'après une autre source, ce qui caractérisait encore les œuvres de Polyclète, c'est que le poids du corps reposait sur une seule jambe; il faut évidemment entendre par là que Polyclète trouva le moyen de donner une assiette solide au corps humain, avec la moindre dépense de force. Nous retrouvons également ce trait distinctif dans la statue du Vatican. Quintilien, parlant du Doryphore (Inst. V, 12, 21) dit qu'il semble aussi bien préparé pour la guerre que pour les exercices de la palaestra; voilà encore un jugement qui s'applique parfaitement à notre statue. Enfin il n'est pas besoin d'entrer dans de plus longs développements pour prouver que cette statue est la copie d'un original en bronze (cf. n. 32). Dans le Doryphore, Polyclète a proposé un modèle, d'après lequel les proportions du corps humain devaient être traitées; aussi cette statue fut-elle considérée par les anciens comme le canon de Polyclète. A l'exemple de la plupart des types créés par cet artiste, le Doryphore se distingue par une grande perfection de la forme; mais l'idée est insignifiante.

Pistolesi IV, 30, 2. Clarac V, pl. 862 n. 2195. Cf. Ann. dell' Inst. 1878 p. 5—10. Overbeck, Gesch. d. griechischen Plastik I[3] p. 389—390, p. 478—479 Anm. 129—133. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 503—507. Abhandl. des arch. epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 42. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 5—7, p. 23—24.

59 (127) **Tête d'un Parthe,** probablement de l'époque de Trajan.

Trouvé au Forum de Trajan. Restaurations: quelques parties du bonnet et de la barbe, les deux oreilles, le buste. Pistolesi IV, 29.

Digitized by Google

60 (129) **Statue cuirassée** avec la tête de Domitien.

Autrefois au palais Giustiniani. Restaurations: le nez, le menton, les deux bras (avec la sphére), les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

La tête de Domitien a été rapportée et enchâssée dans le cou; elle paraît pourtant appartenir à la statue; elle est faite du même marbre et dénote la même main que le reste du corps.

Galleria Giustiniani I, 98. De Rossi, Racoolta di statue T. 89. Nibby, Museo Chiaramonti II, 36. Clarac V, pl. 974 n. 2502. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. XIX, p. 55 n. 1. Cf. Winckelmann, Geschichte der Kunst XI, 3, § 21, et en outre les notes de Meyer-Schulze. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 15.

61 (132) **Statue de Mercure (Hermès).**

Autrefois dans le jardin du Quirinal. Restaurations: le petit doigt et l'annulaire de la main droite, le dessous du bras gauche, la partie antérieure de l'avant-bras gauche, le caducée, les doigts des pieds.

La restauration en Mercure (Hermès), qui a été exécutée sous Pie VII sur les indications de Canova, paraît juste; car plusieurs pierres gravées reproduisent une figure d'éphèbe, analogue à notre statue par l'attitude et le vêtement et que la présence du pétase et du caducée désignent comme un Mercure (Fig. 5). La tête antique, mais qui n'appartient pas à la statue (le nez est restauré), tient le milieu entre un type de la seconde école attique et celui de l'Apoxyomenos de Lysippe (n. 31). Elle fut, sous Pie VII, trouvée dans des fouilles entreprises au Colisée, et placée sur notre statue, qui jusqu'alors avait porté une tête d'Hadrien.


Fig. 5.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 22. Pistolesi IV, 30. Clarae IV, pl. 663 n. 1535. La statue, semble-t-il, est reproduite, telle qu'elle était d'abord, dans De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 41.

Digitized by Google

Museo Chiaramonti.

La description commence par la section n. I, la plus voisine de la Galerie Lapidaire.

Section I.

A gauche 62 (13) **Personnification de l'Hiver.**

Restaurations: la tête, le nez, l'épaule droite, un morceau de la main gauche et du pied droit, la partie inférieure de la branche de pin, et plusieurs Amours.

L'hiver est personnifié par une femme couchée. L'ample manteau, aux plis nombreux, qui la recouvre, fait allusion au froid qui règne pendant cette saison; les Amours jouant avec des canards et la tortue rappellent les pluies de l'hiver.

Clarac III, pl. 448 n. 822. Museo Chiaramonti III, 7. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 75, 966. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 703 Fig. 761. Birt, De Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. IV p. XXVII. Cf. Ann. dell' Inst. 1852 p. 229.

A droite 63 (6) **Personnification de l'Automne.**

Restaurations: la tête, le cou, les deux épaules, le bras gauche, presque toute la partie droite de la poitrine avec le morceau de vêtement qui la recouvre, la main droite avec la grappe de raisin — dont pourtant les amorces se sont conservées — la plus grande partie du cep de vigne tenu par la main gauche, beaucoup de choses dans les Amours.

Cette statue paraît plus légèrement vêtue que celle de l'Hiver, qui lui fait pendant (n. 62). La grappe de raisin et le cep de vigne, qu'elle tient dans les mains, ainsi que l'activité des Amours placés autour d'elle, symbolisent la vendange.

Clarac III, pl. 447 n. 821. Museo Chiaramonti III, 6.

Digitized by Google

Section III.

A gauche 64 (55) **Statuette d'Hébé** (?).

Marbre pentélique. Restauration: la plinthe.

Ce torse, d'un travail si frais, doit probablement être restauré dans l'attitude suivante: la main droite levée tenant un vase, et la main gauche tendue en avant portant une coupe. La statuette représenterait donc une jeune fille, faisant couler du vase élevé une liqueur dans la coupe: ce serait alors Hébé, l'échanson des dieux de l'Olympe, comme l'indiquent la forme virginale du corps, le geste et l'action de verser, ainsi que le chiton dorique, ouvert tout le long d'un des côtés, qui paraît avoir été dans l'art de style libre le vêtement caractéristique d'Hébé.

Kekulé, Hebe T. III 1, p. 51.

A droite 65 (28) **Tête d'une Amazone.**

Restauration: la moitié du nez.

Cette tête appartenait à une copie de l'Amazone de Polyclète. Elle est importante pour la restauration des statues qui reproduisent le même original; car le pouce qui s'appuie sur le crâne s'y est conservé. Cf. n. 32.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 16 L.

Section V.

A droite 66 (79) **Fragment d'un groupe, Scylla.**

Il ne s'est conservé qu'une main de Scylla et la tête d'un compagnon d'Ulysse saisi par elle. L'exécution et le style dénotent un original hellénistique.

Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 208 n. 1, 2, p. 154—159, XXVIII (1870) p. 57.

Section VII.

A gauche, en bas 67 (166) **Tête de jeune homme avec un bandeau.**

Très-grattée. Restaurations: la partie antérieure du nez et les lèvres.

Cette tête reproduit un original en bronze grec, datant de l'époque de transition où l'archaïsme fut remplacé par

Digitized by Google

un style plus libre; elle a **beaucoup** de ressemblance avec celle du conducteur de char n. 597.

Bull. della comm. arch. com. XVI (1888) T. XV, XVI 3, 4, p. 357.

A gauche 68 (165) **Tête d'une Femme Barbare,** peut-être d'une **Germaine.**

Restaurations: le nez, quelques parties des cheveux qui retombent, et le buste. La surface a beaucoup souffert du grattage.

Cf. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst VII (1872) p. 331—332 et la planche correspondante.

A droite en bas 69 (139) **Tête d'éphèbe.**

Restaurations: le nez, le côté droit du crâne, des morceaux du bandeau, le buste.

Ce type, connu par plusieurs répliques, procède évidemment du Doryphore de Polyclète (voir n. 58). Le bandeau qui entoure la tête indique que cet éphèbe avait été vainqueur dans un concours athlétique, et les oreilles enflées prouvent qu'il s'exerçait au pugilat. L'on a proposé, pour expliquer ce type, deux hypothèses, qui toutes deux méritent d'être examinées. L'une s'appuie sur un texte de Pline (n. h. 34,16), nous apprenant qu'à Olympie l'on élevait des statues en l'honneur de tous les vainqueurs, mais que les portraits étaient réservés à ceux qui avaient remporté trois victoires. De ce texte l'on a conclu non sans raison, que les statues des athlètes, qui n'avaient été qu'une ou deux fois vainqueurs, reproduisaient, non pas les portraits des éphèbes, mais un type idéal, le même pour tous; et l'on en a déduit que les artistes du Péloponnèse avaient adopté pour ces statues un type, dérivé de celui de Polyclète, type qui nous est connu par l'exemplaire du Vatican et par d'autres répliques semblables. Tous ces exemplaires seraient donc des copies romaines, exécutées d'après les têtes de ces statues d'athlètes vainqueurs, qui n'avaient aucun caractère individuel. Un autre savant a voulu y voir un type d'Hercule (Heraclès) inventé par Polyclète; cette opinion paraît assez plausible; car en fait Hercule est souvent représenté avec

Digitized by Google

le bandeau des vainqueurs et les oreilles enflées (voir nrs. 113, 242, 470).

Bull. dell' Inst. 1867 p. 35. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 215.

A droite, en haut, 70 (135) **Tête d'un Romain**, avec la toge ramenée sur le derrière de la tête.

Restauration: le cou et le buste.

Le travail vigoureux de cette tête très caractéristique nous permet de fixer comme date la fin de la république ou le commencement de l'empire.

A droite en bas 71 (144) **Buste hermétique de Bacchus (Dionysos) barbu.**

Autrefois chez le sculpteur Pacetti. Restaurations: le bout du nez, l'oreille gauche et les boucles de cheveux qui l'entourent.

Cette tête présente un mélange caractéristique d'énergie et de mollesse; dans certains traits, par exemple dans la forme de la bouche et du nez, se retrouve un type oriental très net. Il semble donc que l'artiste, qui a imaginé ce type, ait voulu représenter le souverain oriental; cette conception put naître facilement après l'éclosion des légendes, qui racontaient que Bacchus (Dionysos) avait pénétré en conquérant jusqu'aux Indes.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 33.

A droite en bas 72 (145) **Tête d'éphèbe avec un bandeau.**

Restaurations: le nez, quelques morceaux dans les boucles des cheveux, le buste.

Pendant les fouilles entreprises à Eleusis par la Société archéologique de Grèce, l'on trouva en 1885, dans la cella d'un temple voisin des petites Propylées, en même temps que plusieurs ex-voto ornés d'inscriptions et dédiés aux divinités infernales d'Eleusis, une tête d'éphèbe en marbre de Paros qui était autrefois adaptée à une statue. L'on a supposé que cette tête avait fait partie de la statue d'une prétendue divinité infernale d'Eleusis, Eubuleus ou Eubulos, statue dont Praxitèle aurait été l'auteur. Cette hypothèse a été tout récemment

Digitized by Google

réfutée en termes décisifs, et l'on a presque démontré que cette tête représentait Triptolème. La conception et le style de l'œuvre indiquent une époque quelque peu postérieure à celle de Praxitèle. Ce soi-disant type de Triptolème, modifié de diverses façons, fut employé en Italie pour personnifier des idées religieuses du pays, par exemple pour représenter Vertumnus, le Bonus Eventus, et plusieurs Genii; la tête du Vatican est une des œuvres dérivées de cet original attique. Dans aucun type idéal de Grèce les sourcils ne sont figurés plastiquement comme dans cette tête; il est donc probable que ce détail a été ajouté par le sculpteur italique.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 10. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 11, 19. Cf. Overbeck, Kunstmythologie IV Apollon, p. 118. Pour la tête d'Eleusis: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 34. Cf. Revue archéologique, 3e série, XI (1888) p. 65. Hermes XXV (1890) p. 14 Anm. Athenische Mittheilungen XVI (1891) p. 19 et suiv.

Section VIII.

A droite 73 (176) **Niobide.**

Trouvée près de Tivoli; autrefois, dans le jardin du Quirinal.

La jeune fille s'enfuit rapidement vers la droite, du côté de sa mère, qui se trouvait au centre du cercle des statues. La main droite était ramenée sur l'épaule, pour retenir le manteau qui flotte; la main gauche était évidemment tendue de côté, dans un geste exprimant la terreur, et la paume en était tournée vers le spectateur. Cette figure est une des plus belles statues drapées, qui se trouvent dans les musées romains, et elle reproduit certainement l'original avec plus de fidélité que la réplique analogue de Florence. La taille en paraît plus élevée, et les formes plus puissantes. Tandis que dans la statue de Florence, la partie inférieure du chiton est couverte d'une foule de petits plis qui éparpillent et troublent le regard, au Vatican ce sont de grands plis très simples, qui font ressortir avec une merveilleuse netteté le mouvement et les formes de la jeune fille. L'artiste a su très habilement

Digitized by Google

donner à la draperie, même dans les endroits où elle se moule sur le corps, le caractère d'une enveloppe indépendante, qui le recouvre. Nulle part les plis ne pénètrent dans la chair, ils paraissent au contraire en suivre toutes les formes. L'on saisira tout ce qu'il y a de finesse dans ce procédé artistique, si l'on compare notre statue avec la Muse placée tout auprès; là les plis semblent à plusieurs reprises entrer dans le corps.

Stark, Niobe T. 12, p. 265. Gazette archéologique III pl. 27, p. 140 note 2, p. 171—172. Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik II[3] p. 61 Fig. 106. Murray, History of greek sculpture II pl. 28, p. 314. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums III, p. 1674 Fig. 1745. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1261.

A gauche 74 (179) **Sarcophage d'Alceste.**

Trouvé à Ostie. D'après l'inscription il fut exécuté par les soins de Gaius Junius Euhodus, magister quinquennalis pour le 21[e] lustre du Collége des charpentiers d'Ostie; il était destiné à Euhodus et à sa femme Metilia Acte, prêtresse de la Mater magna dans la colonie d'Ostie.

Admète est représenté sous les traits d'Euhodus, le personnage qui fit exécuter le sarcophage, et Alceste sous ceux d'Acte, épouse d'Euhodus. Les deux têtes sont coiffées d'après les modes qui régnaient à l'époque des Antonins. Au milieu Alceste mourante est couchée sur un lit, tendant la main vers son époux Admète pour lui dire un dernier adieu; celui-ci s'élance vers elle en pleurant, tandis que devant le lit deux enfants, un garçon et une fille, pleurent leur mère qui les abandonne. Immédiatement derrière Admète le pédagogue des deux enfants se tient debout; puis, plus loin, le dieu tutélaire de la famille, Apollon, qui se prépare à quitter la maison, parce qu'il ne peut pas rester sous le même toit qu'un cadavre; tout à fait à gauche, l'on voit la suite attristée d'Admète, au milieu de laquelle il est facile de reconnaître un chasseur à la lance qu'il porte de la main gauche, et au chien qu'il tient par une longe. Sur le côté droit sont réunies assez obscurément deux scènes qui dans la légende ne sont pas contemporaines. A l'extrémité droite sont les dieux des enfers, Pluton (Hadès) et Proserpine (Perséphonè);

Digitized by Google

Pluton, par un signe de la main, donne l'ordre de laisser partir Alceste; puis la scène qui suit immédiatement nous montre Hercule ramenant à Admète son épouse sauvée des enfers. Au-dessous des mains de ces deux derniers personnages l'on distingue l'entrée du Tartare, et dans cette entrée les trois têtes de Cerbère. Les trois figures de femmes, placées en arrière et dont la plus avancée tient le rouleau du destin, sont les Parques.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 28; Prodromus p. 273. Millin, Gal. myth. pl. 154 n. 559—560. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 228 n. 771—773. Museo Chiaramonti III, 10. — Pour le côté gauche du bas-relief: Arch. Zeitung XXI (1863) T. 179, 3. — Pour la figure d'Apollon: Overbeck, Kunstmythologie IV p. 296 n. 1; Atlas XXII, 20. Cf. Arch. Zeitung XXI p. 106 et suiv. Gazette archéologique I (1875) p. 105 et suiv. Dissel, Der Mythus von Admetos und Alkestis (Brandenburg a. d. H. 1882) p. 11 et suiv. C. I. L. XIV, 371.

Section IX.

A gauche 75 (239) **Double buste hermétique,** qui présente une réunion très curieuse d'un type archaïque de Silène et d'un type du même personnage plus librement traité.

Museo Chiaramonti III, 9. Pistolesi IV, 55. Cf. Ann. dell' Inst. 1877 p. 199 note 1, p. 234.

Section X.

A gauche 76 (244) **Masque colossal d'une divinité des eaux.**

Trouvé à la villa d'Hadrien, près de Tivoli.

Quoiqu'exécuté d'après les procédés de l'art décoratif, ce masque n'en fait pas moins une grande impression. La bouche, largement ouverte pour laisser couler l'eau, indique que ce masque ornait une fontaine.

Penna, Viaggio pittorico della villa Hadriana III, 48.

A droite 77 (241) **Déesse allaitant un enfant.**

Restaurations: l'épaule et le bras droits, mais la main est antique.

L'on voit en général dans cette statue une Junon (Héra) allaitant Hercule ou Mars. Mais les traits du visage

Digitized by Google

sont plus doux que dans les types même les plus récents de cette déesse (voir n. 50); la physionomie exprime un sentiment maternel, que nous rencontrons bien chez Cérès, mais qui n'apparaît nulle part chez Junon. L'on a récemment essayé d'interpréter cette figure comme Rhéa allaitant Jupiter enfant; mais cette hypothèse est en contradiction avec la légende, d'après laquelle Rhéa fit nourrir son fils par la chèvre Amalthée. Il est beaucoup plus vraisemblable de reconnaître dans cette statue une déesse répandant la prospérité et adonnée à l'éducation des enfants, comme la divinité grecque *Gé Kourotrophos*, ou la Fortuna Primigenia de Préneste.

Winckelmann, Monumenti ant. inediti I T. 14, p. 14. Visconti, Museo Pio-Clem. I, 4. Overbeck, Kunstmythologie II p. 332 n. 16; Atlas IV, 11. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 650 Fig. 720. Cf. Gerhard, Prodromus p. 48. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2113. — Pour la Fortuna Primigenia de Préneste: Garrucci, Dissertazioni archaeologiche tab. XII, 1, p. 152.

Section XI.

A droite en bas 78 (263) **Portrait de femme.**

Restaurations: le bout du nez, la touffe de cheveux qui se trouve au-dessus du front, la tresse.

Ce portrait, d'une si vivante expression, paraît, d'après la coiffure et la disposition caractéristique des cheveux réunis en un seul nœud au-dessus du front, dater de la fin de la république ou du commencement de l'empire. Il est aisé de voir que la personne représentée par ce buste se distinguait surtout par une agitation très affairée et par la manie du commérage. La bouche en particulier a un caractère tout à fait individuel.

Pour la coiffure, voir Ovide, Ars amandi III, 139 et Monumenti antichi pubbl. per cura della r. Accademia de' Lincei I (1891) p. 575 note 5.

Section XII.

A droite 79 (295) **Torse de Mercure (Hermès).**

Il fait partie d'une copie exécutée non sans talent, mais superficielle, d'après le fameux groupe de Praxitèle,

Digitized by Google

qui représente Mercure (Hermès) avec Bacchus enfant sur les bras, et qui le 8 Mai 1877 fut trouvé à Olympie dans le temple de Junon, près de la base qui le supportait.

Section XIII.

A droite, incrusté dans le mur 80 (300) **Fragment d'un bouclier,** avec un sujet en relief, qui représente un combat entre les Grecs et les Amazones.

Ce bouclier provient d'une copie en marbre faite d'après l'*Athèna Parthénos* de Phidias, dont le bouclier était décoré de la même façon. V. n. 600.

Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft T. II 2, p. 218. Michaelis. Der Parthenon T. 15 n. 35, p. 284. Cf. Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. der Wissenschaften VIII (1883) p. 600 et suiv.

Section XIV.

A gauche 81 (356) Partie supérieure de **la statue colossale d'un Parthe prisonnier.**

Autrefois à la villa Negroni. Restaurations: le nez et les mains.

La tête est en marbre blanc, le corps avec les vêtements en marbre de Phrygie de plusieurs couleurs (paonazzetto).

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 62 n. 354.

A droite 82 (353) **Groupe d'une jeune fille et de deux Amours.**

Auparavant dans le jardin du Quirinal. Restaurations: des morceaux du bras droit, peut-être toute la main droite avec les pommes, certainement des parties de la main et quelques morceaux des pommes, l'avant-bras gauche avec la flèche, une partie de l'épaule gauche, une partie du pied gauche, les doigts du même pied. Il est douteux que la tête appartienne à la statue.

Une jeune fille est assise auprès d'un ruisseau, représenté plastiquement; autour d'elle étaient groupés deux Amours; de chacun d'eux il ne reste qu'un pied. A l'un de ces Amours doivent appartenir l'arc et le carquois, qui gisent sur le sol auprès du ruisseau. Dans le mauvais état

Digitized by Google

de conservation du groupe formé par ces trois figures, il est impossible de reconstituer le sujet primitif. L'on ne peut même pas savoir s'il s'agit d'une scène mythologique ou d'une scène de genre. Dans ce dernier cas, ce serait simplement une jeune fille jouant avec des Amours au bord d'un ruisseau. Le travail, de genre décoratif, mais élégant, indique que l'œuvre a été exécutée pendant le premier siècle de l'empire.

Clarac IV, pl. 603 n. 1325. Ann. dell' Inst. 1879 Tav. d'agg. M 1, p. 229—236. Cf. Jahns Jahrbücher 1881 p. 231—234. Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn (Leipzig 1883) p. 72.

Section XV.

A droite en haut, encastré dans le mur 83 (360) **Bas-relief attique: les Trois Grâces.**

Trouvé en 1769 près de l'Hôpital de Saint Jean de Latran: marbre pentélique. Restaurations: le coin inférieur gauche, le nez de la figure qui se trouve à droite, quelques éclats aux pieds des deux autres.

A Athènes, les Grâces étaient honorées dans un sanctuaire situé à l'entrée de l'Acropole, et qui, après la construction des Propylées, fut transporté dans une autre partie de la citadelle, moins facile à déterminer. Le bas-relief du Vatican et un autre semblable, qui appartenait autrefois aux Giustiniani de Rome (aujourd'hui dans la collection du comte Grégoire Stroganoff), sont des ex-voto, placés à l'origine dans le temple des Grâces à Athènes. L'exemplaire du Vatican, qui a été trouvé enterré, est venu à Rome dès l'antiquité; celui des Giustiniani, comme beaucoup d'autres antiques appartenant à cette famille, n'a peut-être été transporté de Grèce en Italie que par les Vénitiens. Ce qui prouve leur provenance attique, outre la qualité du marbre pentélique, c'est que des fragments de plusieurs bas-reliefs semblables ont été découverts sur l'Acropole d'Athènes. Les trois Grâces sont représentées se tenant par les mains, et s'avançant avec un mouvement rhythmé et solennel. L'expression un peu raide de leur démarche, la forme trapue

Digitized by Google

de leurs corps, la disposition conventionnelle de leurs cheveux, d'autre part une certaine liberté dans le travail des draperies — tout cela prouve que les diverses répliques qui se sont conservées datent du milieu du Ve siècle avant J.-C. Les principes, d'après lesquels l'art de la grande époque traitait les bas-reliefs, n'ont pas encore atteint leur complet développement. La manière, dont les avant-bras des trois figures se détachent du fond, n'a son analogue sur aucun monument de la belle période. Un bas-relief, représentant les trois Grâces vêtues, qui se trouvait à l'entrée de l'Acropole, passait à Athènes pour être l'œuvre de Socrate, fils de Sophroniscos, qui s'était occupé de sculpture pendant sa jeunesse. Comme le style des bas-reliefs connus relatifs aux Grâces concorde très bien avec l'époque de la jeunesse de Socrate, l'on a pensé que l'œuvre attribuée au philosophe était soit l'une des répliques qui se sont conservées, soit une réplique perdue du même sujet. Cette opinion est confirmée par des tétradrachmes et des drachmes attiques, du système monétaire introduit sous Alexandre le Grand, dont les revers présentent comme attribut, auprès du nom du directeur des monnaies, Socrate, trois figures de femmes semblables au groupe de notre bas-relief. L'on peut supposer que ce Socrate postérieur voulait rappeler par là le souvenir de son grand homonyme.

Cavaceppi, Raccolta di antiche statue III, 13. Arch. Zeitung XXVII (1869) T. 22, 1, p. 55 et suiv. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 87, 1. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 375 Fig. 411. Cf. Arch. Zeitung XXV (1867) p. 11, XXVIII (1870) p. 83 et suiv. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 181 et suiv., V (1880) p. 211—213. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 118. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I p. 882.

A droite en haut 84 (363) **Tête de femme archaïque**, environ du milieu du Ve siècle avant J.-C., très remarquable à cause de sa ressemblance avec les sculptures du temple de Jupiter (Zeus) à Olympie.

Restauration: le nez.

Römische Mittheilungen I (1886) T. XI, p. 200—202.

Digitized by Google

A droite en bas 85 (372A) **Bas-relief de Béotie.**

Il fut pris comme butin de guerre en Grèce par les Vénitiens sous Morosini (1687), puis vint en la possession du doge Marc-Antoine Giustiniani. On le retrouve plus tard dans le palais des Giustiniani à Rome, puis dans la collection Camuccini, de là sous Pie VII il passa au Musée du Vatican. Restauration: le nez du cavalier.

Ce qui prouve l'origine béotienne de ce bas-relief, c'est qu'il est sculpté dans la pierre calcaire particulière à ce pays, et dont l'usage paraît n'en être point sorti, puisqu'en dehors de la Béotie l'on n'en connaît aucun exemple. Au cinquième siècle avant J.-C. l'art béotien n'avait aucun caractère original; il suivait plus ou moins les modèles attiques; il semble donc que ce monument ait été lui aussi influencé par l'art attique de l'époque de Phidias. Il rappelle la frise du Parthénon; mais le relief en est beaucoup plus accentué et le style un peu plus libre. Il faut remarquer le modelé merveilleusement exact de la main qui tient la bride, et l'habileté avec laquelle l'artiste a rendu, sous le vêtement, par la courbe prononcée de la poitrine, la vie physique intense qui circule dans le corps du cavalier. La bride était en bronze et pénétrait dans le trou percé devant la main droite du cavalier. Le morceau de draperie, qui est visible sous la tête du cheval, indique que primitivement une seconde figure existait sur le bas-relief, sans doute un autre cavalier. Cette hypothèse est confirmée par la pose du cheval, qui jette sa tête en l'air et qui regarde de côté. Evidemment il veut dépasser un cheval qui court devant lui; mais il est retenu par le cavalier, comme le prouve le mouvement de la main.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 45. Arch. Zeitung XXI (1863) T. 170 2, p. 12. Cf. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen IV (1879) p. 273—274, où toute la bibliographie se trouve réunie p. 273, comme dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1205; en outre Haussoulier, Quomodo sepulcra Tanagraei decoraverint (Paris 1884) p. 46.

Section XVI.

A droite 86 (399) **Tête colossale de Tibère.**

Trouvée en 1812 à Veies en même temps qu'une tête d'Auguste, qui avait été probablement exécutée pour lui faire

Digitized by Google

pendant n. 88 (401), et qu'une statue de Tibère n. 87 (400). Sur la découverte: Canina, L'antica citta di Veii, p. 83 et suiv.

Cette tête, d'un travail surtout décoratif, et deux autres statues qui se trouvent dans la même galerie, dont l'une — n. 87 (400) — vient également de Veies, tandis que l'autre — n. 93 (494) — a été découverte à Privernum (Piperno), fournissent des documents intéressants pour l'iconographie de Tibère. La statue de Privernum le représente relativement jeune. Les lèvres minces, un peu ouvertes et pincées du côté gauche, dénotent la nature dissimulée qui caractérisait cet empereur surtout pendant les premières années de son règne. Les deux sculptures de Veies nous le font connaître dans un âge plus avancé. Dans la tête colossale la bouche est encore un peu pincée; mais l'auteur de la statue s'est efforcé de faire disparaître ce trait, et de donner à la physionomie de l'empereur une expression sereine et majestueuse.

Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 145 n. 5.

87 (400) **Statue de Tibère avec la couronne de chêne** (corona civica).

Trouvée à Veies. Restaurations: l'avant-bras droit, la face intérieure du bras droit, l'index et le doigt du milieu de la main gauche, la plus grande partie de l'épée — un morceau de la poignée est antique — la partie antérieure du pied droit, l'un des pieds du trône, presque toute la plinthe.

Cf. n. 86 (399).

Nibby, Museo Chiaramonti II, 27. Pistolesi IV, 44. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 145—147, Fig. 19.

88 (401) **Tête colossale d'Auguste.**

De Veies.

Cette tête paraît avoir fait pendant au n. 86 (399). L'empereur y est représenté dans les premières années de l'âge mûr et sous des traits fort idéalisés.

Bernoulli, Op. cit. II 1 p. 27 n. 8, p. 28 Fig. 3.

Section XVII.

A droite en bas 89 (420) **Buste hermétique de Vulcain (Héphaistos).**

Trouvé à la Place d'Espagne, pendant les fouilles qui furent faites pour élever la colonne de l'Immaculée Concep-

Digitized by Google

tion. Restaurations: la partie antérieure du nez, quelques morceaux dans les boucles des cheveux et de la barbe, une partie de la poitrine.

La tradition mythologique représente Vulcain comme un dieu, dont l'activité est presque exclusivement consacrée aux travaux de l'atelier. C'est là que, loin des agitations du monde extérieur, il crée de superbes œuvres d'art; il est complaisant pour les dieux et les déesses, qui viennent lui demander quelque service. Ce caractère est très bien exprimé dans le type de notre tête. La forme en est vigoureuse et large; le regard est calme et bienveillant; les cheveux et la barbe qui encadrent le visage donnent l'impression de la tranquillité. Le bonnet ovale était la coiffure ordinaire des ouvriers. Par sa forme allongée, il atténue la largeur de la figure; mais, étant posé bien droit sur la tête, il accentue l'expression de tranquillité bienveillante qui domine dans la physionomie (cf. n. 124). Le côté droit du visage, comparé au côté gauche, semble un peu penché; il en résulte que l'œil droit se trouve plus bas que l'œil gauche. Dans plusieurs têtes antiques on retrouve une particularité semblable. Mais ici cette particularité est tellement accentuée, qu'on y a vu avec une très grande vraisemblance un caractère distinctif du dieu ainsi représenté. L'on sait que Vulcain passait pour être boiteux; or l'expérience enseigne que bien souvent l'atrophie d'une extrémité influe sur la forme du visage. On peut donc se demander si l'artiste, qui a composé ce type, n'a pas voulu indiquer, par l'inégalité des deux côtés de la figure, la disproportion des deux jambes.

Mon. dell' Inst. VI, VII, T. 81. Ann. 1863 p. 421—430. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 36. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 641 Fig. 712. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1541.

A droite en bas 90 (424 B) **Tête de Sylla?**

Restauration: la partie antérieure du nez.

Cette tête, d'un travail si vivant, ressemble dans ses lignes principales au portrait de Lucius Cornelius Sylla, tel que nous le connaissons par des pièces frappées en l'an

Digitized by Google

59 av. J.-C., sur l'ordre d'un petit fils de Sylla, qui était alors directeur des monnaies, Quintus Pompeius Rufus. Nous reproduisons dans notre Fig. 6 avec un triple agrandissement un exemplaire de cette série numismatique. Si l'on compare l'effigie de ce denier à notre tête de marbre, l'on acquerra la conviction que l'hypothèse, d'après laquelle on voit dans cette sculpture le portrait de Sylla, mérite en effet beaucoup plus d'attention, qu'on ne lui en a accordé jusqu'à présent. En tout cas nous pouvons très bien nous représenter Sylla avec une physionomie de ce genre; nous reconnaissons dans cette tête un homme énergique, intelligent et d'une instruction raffinée. Les yeux sont profondément enfoncés, ce qui concorde parfaitement avec le passage de Plutarque nous apprenant que les yeux bleus de Sylla se distinguaient par un regard perçant et cruel. Les lèvres fines et serrées dénotent un caractère impérieux et sans scrupules.



Fig. 6.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. V, p. 93—94, p. 140 n. 1.

A gauche en bas 91 (441) **Buste d'Alcibiade** (?).

Restaurations: le bout du nez et un morceau de l'oreille gauche.

D'après le style, encore assez sévère surtout dans la représentation des cheveux, et d'après l'expression tranquille de la physionomie, l'on reconnaît dans ce buste une copie en somme assez fidèle d'un original attique de la dernière partie du cinquième siècle avant J.-C. Ce qui prouve que c'est le portrait d'un personnage célèbre, c'est que l'on a retrouvé plusieurs répliques antiques du même type (voir n. 478, 830). Si d'autre part nous cher-

Digitized by Google

chons vers l'époque que nous venons de citer un Athénien célèbre, auquel puisse convenir le caractère de ce portrait, nous n'en trouvons pas d'autre qu'Alcibiade. Notre buste représente un homme qui a environ trente ans. A cette époque, aucun Athénien, si ce n'est Alcibiade, n'est arrivé si jeune à la célébrité: à peine avait-il dépassé sa vingtième année qu'il se révéla orateur; il n'avait guère que vingt-sept ans, lorsqu'il conclut l'alliance avec les Argiens; un peu après trente ans, il fut nommé commandant en chef de l'expédition de Sicile. En outre l'on reconnaît dans cette tête une double nature à la fois noble et basse, comme était précisément celle d'Alcibiade. La partie supérieure du visage a des formes d'une beauté presque idéale; mais la lèvre inférieure charnue et le menton très développé trahissent une violente sensualité. Un critique moderne pourra objecter que ce buste n'exprime pas assez le caractère fougueux d'Alcibiade, et que ce personnage, d'après l'idée que l'on s'en fait, devait avoir une physionomie plus hautaine et plus hardie. Mais il ne faut pas oublier que l'école attique de cette époque s'efforçait de donner à toutes les œuvres qu'elle créait un caractère de majesté sereine, et qu'elle atténuait les qualités et les défauts qui contrariaient cette tendance. Enfin la conformation même de la bouche, dont la lèvre supérieure est tremblotante tandis que la lèvre inférieure est un peu en saillie, semble concorder avec un trait individuel d'Alcibiade, avec ce sifflement de la voix, tant bafoué par ces adversaires, mais où ses admirateurs voyaient un charme tout particulier de son élocution.

Mon. dell' Inst. VIII, T. 25; Ann. 1866 p. 228—240. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 48 Fig. 55. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1321, où l'auteur fait valoir, contre l'opinion exprimée plus haut, un renseignement fourni par Athénée XII, p. 534 c: d'après lui, Alcibiade éphèbe n'aurait point porté les cheveux courts comme c'était alors l'usage en Attique, mais les aurait laissés pousser pendant longtemps (Κόμην τε ἔτρεφε ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας). Mais cette objection n'est pas valable, puisque notre portrait représente Alcibiade homme déjà et non plus éphèbe. Voir en outre Römische Mittheilungen VI (1891) p. 244—245.

Digitized by Google

Section XIX.

A droite 92 (465) **Pénélope (?) en haut relief.**



Fig. 7.

Digitized by Google

Une jeune femme, plongée dans de tristes pensées, est assise sur un siége sans dossier, sous lequel on voit une corbeille à laine. La tête manque, comme dans toutes les répliques en marbre de ce sujet qui se sont conservées (voir nrs. 191, 589); on y suppléera par une tête qui se trouve au Musée de Berlin, ou par une autre tête placée sur l'une des statues du palais Giustiniani. Elle était penchée en avant, la tempe reposant sur la main droite; le bras gauche s'appuyait sur le plat du siége. Au fond du bas-relief on distingue des restes d'une couleur bleuâtre. Par le type et par l'exécution cette œuvre se révèle comme un travail original de l'école attique, très probablement influencée par l'art du Péloponnèse; elle doit être attribuée à peu près au milieu du cinquième siècle avant J.-C. Sur un vase à figures rouges de la même époque, Pénélope est représentée assise auprès d'un métier dans la même attitude (Fig. 7); il est donc certain que l'art attique de cette époque employait ce type pour figurer Pénélope. Pour l'art gréco-romain, la même preuve est faite par deux bas-reliefs en terre cuite qui se font pendant, dont on possède plusieurs exemplaires, et sur lesquels on voit Euryclée lavant les pieds à Ulysse en présence de sa maîtresse. Mais en admettant que ce type ait primitivement servi à représenter Pénélope, il est néanmoins douteux que nous puissions reconnaître le même sujet dans le haut-relief du Vatican et dans les deux répliques en ronde bosse qui nous sont parvenues (voir nrs. 191, 589). L'idée vint assez naturellement de placer la figure de Pénélope attristée, comme portrait idéalisé de la défunte, sur les tombeaux des épouses fidèles, et l'on peut se demander si les répliques en marbre du type en question n'ont pas été exécutées dans cette intention.

Antike Denkmäler herausg. vom Arch. Institut I (1888) T. 31 B, p. 17—18 (où est réunie la bibliographie des publications antérieures). Cf. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik I³ p. 196—197. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 171. Bull. della Commissione comunale di Roma XVI (1888) p. 204—208. Athen. Mittheilungen XV (1890) p. 17 n. 2 a. Römische Mitth. VII (1892) p. 72 et suiv.

Digitized by Google

Section XX.

A droite 93 (494) **Statue de Tibère.**

Trouvée en 1795 à Privernum (Piperno). Restaurations: le nez, l'avant-bras droit, la main gauche avec le rouleau, le pied droit ainsi que le morceau de draperie voisin, le devant du pied gauche, plusieurs parties du vêtement, le siége, la plinthe.

L'empereur est figuré dans l'attitude et avec le costume des statues de Jupiter assis. Il devait donc tenir un sceptre de la main gauche, et probablement un foudre de la main droite. Voir n. 86 (399).

Guattani, Monumenti antichi inediti 1805 T. VII, p. 72 et suiv. Nibby, Museo Chiaramonti II, 28. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I, 66 n. 355, 355a. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 146—148, Fig. 20 et 21. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 230 Fig. 188 et 189.

A droite 94 (495) **Statue de l'Amour** fortement restaurée. — L'Amour est occupé à tendre la corde de son arc.

Trouvée non loin du Latran, dans la même fouille que les statues nrs. 10 et 49.

Pour plus de détails sur ce type, voir plus bas n. 429.

Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I (Dorpati Livonorum) 1869 p. 2 U.

A gauche 95 (498) **Statue de femme.**

Trouvée peut-être dans la villa d'Hadrien, près de Tivoli; autrefois à la villa d'Este, a été transportée au Vatican en 1788. Restaurations: l'avant-bras droit et la main gauche avec le fuseau.

Fort intéressante est la tête de jeune fille, antique mais n'appartenant pas à la statue, que le restaurateur y a adaptée. L'expression de la physionomie est particulièrement mélancolique, les paupières sont baissées, ce qui peut faire croire que la jeune fille lutte contre le sommeil.

Penna, Viaggio pittorico della villa Hadriana III, 38. Clarac IV, pl. 759 n. 1855 A.

A gauche 96 (497) **Bas-relief, un moulin.**

Trouvé en 1826 dans la vigne des Trois Madones, hors la porte Saint Jean.

Digitized by Google

Ce bas-relief, d'une facture grossière, représente deux meules, mises en mouvement par deux chevaux qui marchent en sens inverse (mola jumentaria). Les yeux du cheval qui est figuré de face sont cachés par deux œillères en cuir, certainement pour empêcher le vertige que le mouvement en rond provoque aisément; c'est de la même manière qu'aujourd'hui encore en Grèce et en Italie on traite les chevaux et les ânes qui font tourner les moulins. La meule est mise en mouvement par une chaîne, attachée en haut à la poutre horizontale de la charpente qui entoure le moulin, en bas à la courroie qui passe sur le poitrail du cheval. Afin que l'animal décrive toujours le même cercle pas trop large, il est attaché par une autre courroie à l'une des poutres verticales de la charpente. Auprès de la meule de droite, un homme debout est représenté au moment où il puise du grain dans un vase. Une lampe et une torche allumée, qui sont figurées à la partie supérieure du tableau, indiquent que le travail a lieu de nuit. Ce bas-relief a conservé des traces de la peinture, qui le décorait jadis; le fond paraît avoir été coloré en jaune d'ocre.

Museo Chiaramonti III, 33. Pistolesi IV, 46. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T.XII 2, p.343—344. Blümner, Technologie der Gewerbe I p. 44 Fig. 6. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 933 Fig. 1005. Cf. Archäol. Zeitung XXXV (1877) p. 54—55.

Au-dessus

97 (497[a]) **Sarcophage: enfants jouant avec des noix.**

Trouvé dans la Vigna Amendola, sur la voie Appienne.

Les bas-reliefs de ce sarcophage représentent le jeu qui consiste à atteindre avec une noix et à renverser une pyramide formée de plusieurs noix (nuces castellatae, ludi castellati). La disposition naturelle et expressive des figures indique un excellent original. A gauche on voit un groupe de cinq jeunes filles, dont deux se préparent à décider, par un coup de morra, laquelle jouera la première. Suit un groupe de deux garçons, qui se disputent à cause du jeu, et dont l'un a saisi l'autre par les

Digitized by Google

cheveux. A droite sont six garçons occupés à jouer. L'un d'eux est prêt à lancer une noix sur la pyramide qui se trouve par terre.

Atti dell' Accademia romana di archeologica II (1825) T. II, p. 149. Cf. Gerhard, Prodromus p. 309. Bull. della comm. arch. com. di Roma X (1882) p. 59, où, à la page 56, est réunie toute la littérature relative à ce jeu.

Section XXI.

A droite en haut 98 (502) **Tête d'Apollon.**

Restaurations: le nez, la lèvre supérieure, le menton, quelques morceaux dans les boucles de cheveux qui pendent, le cou.

A la majesté des traits et à la tranquillité de l'expression, l'on reconnaît un original grec de la meilleure époque du cinquième siècle.

A droite en haut 99 (507) **Réplique de la tête du Doryphore de Polyclète,** un peu molle et ayant tous les caractères d'une époque plus récente (voir n. 58).

Restaurations: le nez, le menton, quelques morceaux des lèvres, le cou.

Bull. dell' Inst. 1864 p. 30 II. Verhandlungen der 29. Philologenversammlung (Innsbruck) p. 166.

A droite en bas 100 (509) **Tête d'éphèbe.**

Restauration: le nez.

Les lignes principales du visage et la physionomie pensive et mélancolique rappellent le Mars (Arès) de la collection Boncompagni-Ludovisi (n. 883).

A droite en bas 101, 102 (510A, 512) **Deux portraits d'hommes.**

Autrefois dans la collection Randanini.

Ces deux portraits, d'une exécution si vivante, remontent, d'après leur style comme d'après la physionomie des types représentés, à la fin de la république ou au commencement de l'empire. Dans l'un (510A) l'on a vu Lucius Munatius Plancus (consul en 42 av. J.-C.), par com-

Digitized by Google

paraison avec une médaille de bronze actuellement disparue et considérée en général comme fausse; dans l'autre (512), à cause de son caractère rustique, l'on a voulu reconnaître Gaius Marius. La ressemblance frappante qui existe entre les deux têtes nous autorise à croire qu'elles répresentent soit la même personne à deux âges différents, soit deux très proches parents.

N. 510 A: Museo Chiaramonti III, 20. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 83 Fig. 11, p. 236. N. 512: Museo Chiaramonti III, 25. Bernoulli I p. 83 Fig. 10.

A droite en bas 103 (513 A) **Tête de Vénus (Aphrodite).**

Trouvée en 1805 près des Thermes de Dioclétien. Restaurations: le bout du nez, un morceau de la lèvre inférieure et le buste.

Le type de la figure rappelle la célèbre Vénus du Capitole (n. 458). L'exécution est fine, mais un peu sèche.

Guattani, Monumenti ant. inediti 1805 T. XIX, p. 93 et suiv. Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 27. Cf. Bernoulli, Aphrodite p. 236 n. 67.

A gauche en bas 104 (535) **Tête d'un Triton ou d'un Centaure marin.**

Restaurations: le nez, le toupet de cheveux au-dessus du front, le buste.

L'expression mélancolique, que l'art grec donne d'habitude aux Tritons et aux Centaures marins (voir nrs. 187, 558—560) est ici poussée, semble-t-il, presque jusqu'à la caricature. A voir cette bouche si largement ouverte, on croirait que l'animal rugit de douleur.

Section XXII.

A gauche 105 (547) **Buste colossal d'Isis.**

Trouvé près de Tivoli et sans doute à la villa d'Hadrien. Autrefois dans le jardin du Quirinal. Restaurations: la fleur de lotus, dont l'existence est pourtant certifiée par une cassure qui existe à la place en question, le nez, les lèvres.

Jadis on voyait dans ce buste une image de Cybèle; mais ce qui s'oppose à cette interprétation, c'est d'une part la coiffure égyptienne, et d'autre part que le symbole placé

Digitized by Google

au-dessus du front ne peut avoir été que la fleur de lotus, qui est caractéristique d'Isis. Or la déesse égyptienne n'a certainement pas été représentée sous une forme hellénique, avant que la dynastie grecque des Ptolémées n'établît sa domination dans la vallée du Nil; ce type est donc en tout cas une œuvre hellénistique ou même, nous pouvons le dire avec plus de précision, une œuvre alexandrine.

Gori, Inscriptiones Donianae p. 135, Tab. VIII n. III, p. LXXI. Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. I. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III, 24. Cf. Winckelmann, Mon. ined. I, p. 7. Nibby, Descrizione della villa Adriana p. 25.

Section XXIII.

A droite, encastrée dans le mur 106 (550) **Grande plaque d'ornementation.**

La partie inférieure de la plaque est occupée très harmonieusement par un bouclier rond décoré avec beaucoup de goût, au centre duquel se trouve une tête de Méduse. Une lance est figurée derrière le bouclier, et traverse en diagonale l'espace rectangulaire. Le long du bord supérieur court une frise, où l'on voit un jardin avec des statuettes d'Amours, des hermès et des scènes de chasse. L'on croit en général que cette plaque de marbre était destinée à supporter soit une plate-forme d'autel soit une table; mais, autant que nous pouvons le savoir, ces plates-formes d'autel et ces tables dépassaient de beaucoup les appuis sur lesquels elles reposaient, de telle sorte que dans le cas présent la frise travaillée avec tant de soin eût été invisible. Peut-être notre bas-relief, avec une série d'autres semblables, formait un socle ou une frise.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 80, 2; Prodromus p. 318. Pistolesi IV, 54. Museo Chiaramonti III, 31. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 278 n. 34.

A droite en haut 107 (558) **Tête de Pallas.**

Restaurations: l'extrémité de la visière du casque, le bout du nez et le buste.

Nous connaissons ce type de Pallas par plusieurs statues et par plusieurs têtes; parmi ces dernières le meil-

Digitized by Google

leur exemplaire paraît être celui qui appartient au prince Frédéric Léopold de Prusse. L'on a prétendu que la physionomie exprimait l'ardeur guerrière; cette opinion n'est pas acceptable; car les statues de Pallas qui portent cette tête sont représentées dans une attitude toute pacifique. Si l'on veut expliquer l'expression particulièrement agitée de cette figure, il est beaucoup plus juste de rappeler que l'art grec depuis l'époque d'Alexandre aimait à donner aux divinités elles-mêmes cette physionomie sentimentale, même lorsqu'elle ne convenait nullement à leur caractère particulier.

Sur la tête du prince Frédéric-Léopold et sur les autres répliques de ce type: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1438. Cf. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 703.

A droite en bas 108 (561) **Portrait d'un Romain.**

Autrefois au palais Altieri. Restauration: le bout du nez.

D'après le type représenté et le style, cet excellent buste, portrait d'un personnage déjà âgé, à la physionomie prudente et avisée, date de l'époque intermédiaire entre la république et la monarchie. L'on y voyait jadis Domitius Ahenobarbus, le père de Néron; l'on a voulu tout récemment y reconnaître Gnaeus Pompeius Magnus: les deux hypothèses n'ont aucun fondement.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. IX p. 130—131.

Section XXIV.

A droite 109 (587) **Ganymède jouant avec l'aigle.**

Trouvé en 1780 dans la Tenuta del Quadraro hors la porte Saint Jean (cf. Piranesi, Racc. di statue T. 4); acquis sous Pie VI. Restaurations: l'extrémité du bonnet, probablement un morceau du front, le nez, les lèvres, certainement le menton, le bras droit avec la coupe, la main gauche avec le bas du pedum, une grande partie de l'aile droite de l'aigle.

Le pedum ne convient plus à Ganymède, lorsqu'il est devenu l'échanson des dieux; par conséquent cette statue le représente avant qu'il n'ait été transporté dans l'Olympe. Nous le voyons familier avec l'aigle qui va bientôt le conduire à Jupiter. Le bel éphèbe est debout, dans une pose

Digitized by Google

très commode, les jambes croisées, le coude gauche appuyé sur un tronc d'arbre; il baisse les yeux pour regarder l'aigle, qui, de son côté, le considère attentivement. Le restaurateur lui a mis une coupe dans la main droite; il a donc supposé que Ganymède était sur le point de donner à boire à l'aigle. Un savant, qui tient cette restauration pour certaine, suppose que Ganymède taquine l'aigle, en lui présentant la coupe; on ne saurait accepter cette interprétation, puisque l'aigle est tranquillement assis et ne donne aucun signe d'impatience. Mais la restauration de la main droite tenant une coupe n'est nullement la seule restauration possible; on peut en imaginer d'autres: par exemple Ganymède s'amusant à menacer l'aigle de sa main droite, comme bien souvent Bacchus (Dionysos) le fait avec sa panthère.

Visconti, Museo Pio-Cl. II, 35. Millin, Gal. myth. pl. 146, 534. Hirt, Götter und Heroen T. XIX, 160. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 218, 746a. Pistolesi V, 74. Clarac III, pl. 409 n. 708. Cf. Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 65. Mon. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94. Overbeck, Kunstmythologie II p. 543a.

110 (588) **Bacchus (Dionysos) et un Satyre.**

Trouvé près de Frascati au lieu dit Murena — nom dont on veut trouver l'origine dans le cognomen semblable des Licinii, qui possédaient une villa dans cette région. Restaurations: dans Bacchus quelques éclats de la main droite, le pouce et un morceau du petit doigt de la main gauche, la partie supérieure de la coupe que tient cette main; dans le Satyre, le nez, le pied gauche, la partie du mollet voisine de ce pied, le morceau de la plinthe qui supporte ce même pied — en outre le bas du tronc d'arbre avec l'angle inférieur de la syrinx.

Bacchus (Dionysos) est debout, dans une attitude de repos pleine d'aisance; sa main droite est placée sur sa tête, et sa main gauche s'appuie sur le cou du Satyre qui se trouve près de lui; à la droite du dieu, on voit la panthère. La beauté délicate de Bacchus et l'expression de béatitude de son visage, sur lequel pourtant apparaît un peu de langueur, sont mises en relief avec beaucoup de valeur par le contraste que forme avec le dieu le Satyre dont la physionomie est moins idéale et dont la taille est

Digitized by Google

plus petite. Evidemment le Satyre ne saisit pas la pensée de son maître; il le regarde avec un air de surprise et semble l'interroger des yeux. La pose donnée à Bacchus révèle la seconde école attique (voir nrs. 55, 194, 211, 525, 749). Le Satyre remplace le tronc d'arbre, qui en d'autres cas sert à supporter le poids du corps; il fait l'office d'appui vivant. D'après un passage de Pline (n. h. 34, 69), l'on a attribué à Praxitèle l'original de ce groupe, et à l'œuvre elle-même le nom de «periboetos», sur lequel on a déjà maintes fois discuté. Mais la composition de notre groupe paraît être un peu plus sévère que celle des types que l'on peut attribuer avec certitude à ce grand artiste.

Visconti, Museo Pio-Cl. I, 41. Pistolesi V, 111. Clarac IV, pl. 694 n. 1633. Milani dans le Museo italiano di antichità classica III, p. 786 et suiv. prétend que dans le passage en question de Pline (n. h. 34, 69) — Praxiteles ... fecit ... et Liberum patrem, ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant — il faut lire patrem ebriolatum, au lieu de patrem, ebrietatem. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 242 Anm.

Section XXV.

A droite en bas 111 (607) **Tête de Neptune (Poseidon).**

Trouvée probablement à Ostie; donnée par R. Fagan au pape Pie VII. Restaurations: quelques boucles de cheveux et le buste.

Neptune (Poseidon) a toujours une grande ressemblance avec son frère Jupiter (Zeus); mais d'autre part lorsqu'il est représenté par l'art entièrement libre, il a des traits individuels, qui révèlent en lui le maître des flots si souvent agités. L'artiste qui a composé l'original de la tête du Vatican, a exprimé, avec plus d'intensité qu'il n'y en a dans les autres types connus de Neptune, les rapports de ce dieu avec l'élément qu'il domine. On éprouve devant cette tête l'impression que l'on ressentirait à la vue d'un loup de mer ballotté par la tempête. Des rides traversent le front; au-dessus du nez et autour des yeux des plis sillonnent le visage; sous les joues on croit voir une chair ratatinée recouverte par une peau qui ressemble à du cuir; autour des lèvres court un rictus de colère; les

Digitized by Google

boucles des cheveux et de la barbe paraissent emmêlées par le vent et trempées d'humidité.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 6, 67. Overbeck, Kunstmythologie III p. 256, p. 268 n. 11 (où est citée toute la bibliographie), p. 398 note 18; Atlas XI, 11, 12. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1542.

A gauche en haut 112 (621) **Statuette de Bes.**

Restaurations: la plus grande partie de la couronne de plumes, et les yeux en verre.

Les érudits ne sont pas actuellement d'accord sur la question de savoir si Besu ou Besa est un dieu d'origine égyptienne ou un dieu venu d'Arabie dans la vallée du Nil. En Egypte, à une époque plus ancienne, il était considéré comme le gardien et le protecteur du dieu du soleil Horus né dans l'orient; il devint ensuite un représentant de l'orient, puis il passa pour une des transformations du dieu du soleil lui-même. On lui donnait la forme d'un nain ventru, au visage barbu et ricaneur, avec une couronne de plumes sur la tête et une peau d'animal sur le dos. Son culte s'étendit chez les Phéniciens de l'est et de l'ouest. Des statuettes de Bes, petites et grandes, faites en terre cuite vernissée et certainement fabriquées par les Phéniciens, se trouvent fréquemment dans les tombes étrusques du VI[e] siècle avant J.-C.; on les retrouve encore à Pompéï, mais traitées dans un style plus libre. Au contraire les figures en marbre dans lesquelles on peut certainement reconnaître ce dieu, sont très rares, et, outre l'exemplaire du Vatican, je ne saurais citer qu'une seule statuette du même genre, trouvée il y a quelques semaines, aux Monts Albains, dans les ruines d'une ancienne villa romaine située près de Colonna. D'après la nature du marbre comme d'après le style, les deux statuettes datent de l'époque hellénistique ou de l'époque romaine. De ce qu'elles ont été trouvées en Italie il ne faut nullement conclure que le culte de Bes s'y soit introduit. Très souvent ces figures, comme plusieurs autres types grotesques, ont servi chez les Romains de talismans contre le mauvais œil.

Digitized by Google

Clarac IV, pl. 735 n. 1736c. Cf. Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1855 p. 91—92. Krall, dans Benndorf et Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysan, p. 72 et suiv. (où notre statuette est citée, p. 77 n. 99). Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2880 et suiv.

Section XXVI.

A droite 113 (636) **Hercule (Héraclès) et Télèphe.**

Trouvé au Campo di Fiori, déjà sous Jules II placé dans le jardin du Belvédère (Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 18). Restaurations: dans la figure d'Hercule, le bout du nez, l'avant-bras droit avec la massue, les doigts de la main gauche, des morceaux dans la peau de lion et aux doigts des pieds — dans la figure de l'enfant, les deux mains et le pied gauche; — en outre les parties extérieures de la plinthe.

Hercule (Héraclès) tient dans ses bras son fils Télèphe encore enfant, sauvé par la protection des dieux, qui caresse de sa petite main droite le menton barbu de son père; le héros regarde devant lui avec une expression pensive, comme s'il refléchissait sur l'avenir de son enfant. L'original de ce groupe fut probablement composé à Pergame, où Télèphe, honoré comme le fondateur de la ville, était représenté par un grand nombre d'œuvres d'art; on y sent l'influence du fameux groupe de Praxitèle: Mercure avec Bacchus enfant (v. n. 79). L'exemplaire du Vatican est une copie exécutée à l'époque romaine, d'un travail fort inégal. Tandis que la tête d'Hercule est soignée et pleine de caractère, le corps du héros et la figure de l'enfant ne sont traités qu'à la manière de la sculpture décorative.

De Rossi, Raccolta di statue T. 5. Visconti, Museo Pio-Cl. II, 9 (voir Opere varie IV, p. 363 n. 141). Pistolesi V, 103. Clarac V, pl. 800 n. 2003. Cf. Winckelmann, Monumenti ant. inediti I, traité prélim. p. 99. Beschreibung Roms II 2 p. 226 n. 13.

A gauche 114 (639) **Portrait en pied d'une Romaine.**

Trouvé sur le Forum de Préneste. Restaurations: le nez, le bras droit à partir du biceps, l'avant-bras gauche, des morceaux dans la coiffure, aux épaules et aux pieds — dans l'Amour, la moitié inférieure de la figure, la main gauche et presque tout le pied gauche — dans le dauphin la queue et un morceau de la nageoire gauche.

Cette femme, dont la coiffure est celle de la première moitié du troisième siècle après J.-C., et dont le profil rap-

Digitized by Google

pelle celui de Julia Soaemias, la mère d'Elagabal, est représentée en Vénus: auprès d'elle est placé un Amour, qui se cramponne sur le dos d'un dauphin. La chevelure est sculptée dans un morceau à part; elle est mobile de façon à ce que la statue puisse suivre les variations de la mode, si une autre coiffure est en faveur.

Visconti, Museo Pio-Cl. II, 51. Millin, Gal. myth. pl. 44 n. 188. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 101, 396 b. Clarac IV, pl. 607 n. 1339. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 71, 402. La tête: Visconti, Iconogr. romaine III p. 132, pl. 51 n. 8, 9.

Section XXVII.

A droite dans le mur 115 (641) **Bas-relief, Junon (Héra) et Thétis** (?).

Restaurations: les deux têtes, le bras droit de la soi-disant Thétis, les deux bras de l'autre figure.

En général l'on voit dans ce bas-relief Junon (Héra) conseillant à Thétis en pleurs d'épouser le mortel Pélée. Mais cette interprétation ne repose sur aucun fondement certain: la scène en elle-même n'a rien de particulier, et, puisque les têtes manquent, le caractère des deux figures échappe à toute appréciation exacte. Le travail est médiocre et paraît dater du premier siècle de l'empire.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. VIII. Overbeck, Kunstmythologie III Hera p. 129 G; Atlas X, 17. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1870.

A droite dans le mur 116 (644) **Fragment de bas-relief, femmes dansantes.**

Trouvé sur l'Esquilin, dans la villa Palombara.

De l'œuvre entière ne se sont conservées que les figures de deux femmes qui se dirigent en dansant vers la gauche, et le bras vêtu d'une troisième, qui vide une cruche; ce dernier motif a fait croire qu'il s'agissait ici de trois Nymphes, par exemple des trois sœurs qui personnifient la rosée Aglauros, Pandrosos et Hersé. Le caractère pittoresque des formes, la grâce élégante des mouvements et de la draperie indiquent que le bas-relief date de l'époque hellénistique; il est évidemment originaire d'Athènes;

Digitized by Google

car on a trouvé dans cette ville, au théâtre de Bacchus, un fragment de bas-relief, représentant une figure de femme tout à fait semblable à celle qui dans notre exemplaire se trouve le plus en avant. En outre l'exécution du bas-relief du Vatican est d'une telle finesse et d'une telle fraîcheur qu'on peut l'attribuer à un ciseau attique. L'on a voulu voir un jeune homme dans la seconde figure, à cause de l'aspect plat de la poitrine; mais la figure qui est en avant, et sur le sexe de laquelle il ne peut y avoir aucun doute, présente le même caractère. En outre ce qui empêche d'admettre cette hypothèse, c'est le costume de la seconde figure, et le mouvement plein de grâce avec lequel elle saisit son vêtement. Enfin les bas-reliefs funéraires attiques prouvent suffisamment que dans l'idéal artistique des Athéniens la gorge des femmes devait être peu accentuée.

Le fragment voisin encastré dans le mur (numéro 642 du Musée), sur lequel on distingue le haut du corps d'une femme tournée vers la droite, présente dans son exécution une certaine ressemblance avec l'exemplaire n. 116 (644); mais il ne peut pas provenir d'un bas-relief qui aurait fait pendant à ce dernier. Le relief en est plus haut. En outre, suivant toute probabilité, ce n'est pas dans la villa Palombara, mais à la villa d'Hadrien près de Tivoli qu'il a été trouvé.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti I, 44, 1. En outre, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1876, 1877, et Hauser, Die neuattischen Reliefs p. 44 n. 60, p. 146. Pour le fragment d'Athènes: Hauser, op. cit. p. 43, p. 59. Cf. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 97. Sur le numéro 642 du Musée: Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti p. 104 note. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana IV, 126.

A droite en bas 117 (652) **Tête d'un Centaure.**

Autrefois dans la collection Camuccini. Restaurations: le bout du nez, quelques morceaux dans la couronne et aux boucles de la chevelure, le buste.

Cette tête appartenait à un groupe représentant un Centaure tourmenté par l'Amour, motif dont une réplique se trouve au Musée du Capitole (n. 512). Mais ici le

Digitized by Google

travail est meilleur et la physionomie du Centaure est moins sauvage que dans l'autre exemplaire. En outre la couronne de pampre qui orne la tête, et qui n'existe pas dans la réplique du Capitole, donne à la composition un caractère particulier; elle indique que le Centaure est tombé sous la domination de l'Amour, après s'être trop abondamment adonné à la liqueur de Bacchus. Pour plus de détails voir plus bas n. 512, 513.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 13. Pistolesi IV, 52.

A gauche en bas 118 (674) **Groupe, Ganymède enlevé par l'aigle.**

C'est une copie en marbre d'un original en bronze de Léocharès, copie mal exécutée et inexactement restaurée. Pour plus de détails voir plus bas n. 400.

Clarac III, pl. 410 n. 712. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 21. Overbeck, Kunstmythologie II p. 523 n. 9.

Section XXVIII.

A droite 119 (682) **Statue cuirassée** avec une tête d'Antonin le Pieux.

La statue est d'un bon travail, mais a subi beaucoup de restaurations. La tête d'Antonin le Pieux qu'on lui a adaptée ne fait pas partie de l'ensemble: les muscles de la partie du cou voisine de la tête ne suivent pas la même direction que les muscles de la partie du cou attenante au corps. L'expression mélancolique, particulière aux portraits de cet empereur, est ici rendue avec beaucoup de vigueur. La statue se trouvait au commencement du XVIIIe siècle à la villa Mattei. Aucun indice sérieux ne prouve qu'elle ait été découverte dans la villa d'Hadrien près de Tivoli.

Monumenta Mattheiana I, 89. De Rossi, Raccolta di statue T. 105. Pistolesi V, 106. Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 225 n. 14. Braun, Ruinen und Museen p. 435 n. 151. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2, p. 170 n. 1.

A droite 120 (683) **Fragment d'un groupe, Esculape et Hygie.**

Restauration: la tête d'Hygie.

Digitized by Google

Ce groupe représentait Hygie, et auprès d'elle Esculape posant la main droite sur l'épaule de sa fille.

Clarac IV, pl. 557 n. 1187.

Section XXIX.

A droite en haut 121 (693) **Tête d'Hercule (Héraclès).**

Se trouvait jadis d'après un renseignement au jardin Aldobrandini, d'après un autre renseignement à la villa Bonelli hors la porte Portèse. Restauration: le nez.

Cette belle tête d'éphèbe, ornée d'un diadème et d'une couronne formée par une branche de peuplier blanc, reproduit un type inventé tout au moins par la seconde école attique, si l'on en juge d'après l'ensemble des formes et d'après l'expression rêveuse de la physionomie. Cette tête présente beaucoup de ressemblance avec les sculptures des frontons du temple d'Athena Alea à Tégée qui se sont conservées et qui sont l'œuvre de Scopas; l'on a conclu avec une grande probabilité qu'elle a été copiée d'après un original du même maître, peut-être d'après la statue d'Hercule par Scopas, qui se trouvait au Gymnase de Sicyone. Nous rencontrerons encore le même type dans deux autres répliques d'un meilleur travail nrs. 417 et 604.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 43. Pistolesi IV, 55. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 284 n. 41. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 194 n. 4. A propos du type: Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 54—56. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2166—2167. Römische Mittheilungen IV p. 189 et suiv. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 253.

A droite en bas 122 (698) **Tête de Cicéron** (?).

Trouvée à Roma Vecchia sur la voie Appienne. Restaurations: le bout du nez, l'oreille droite, presque toute l'oreille gauche, le cou, le buste.

L'on voit généralement dans cette tête un portrait de Cicéron, parce qu'elle ressemble à deux bustes désignés chacun par une inscription, dont l'un se trouve à Madrid et l'autre à Londres. Mais maintenant il est impossible de considérer cette attribution comme certaine; car il n'est plus sûr que ces deux bustes soient des portraits de Ci-

Digitized by Google

céron. Un épigraphiste distingué a mis en doute l'authenticité de l'inscription gravée sur l'exemplaire de Londres. En ce qui concerne la réplique de Madrid, il a été prouvé que la tête ne se rapporte pas au buste orné de l'inscription; l'on soupçonne même qu'elle est moderne d'exécution. Quoi qu'il en soit, il est incontestable que ce portrait répond bien à l'idée que nous pouvons nous faire de Cicéron d'après ses écrits et d'après la tradition historique. Nous y reconnaissons un homme intelligent, à l'esprit cultivé, et une nature aimable, mais aussi un personnage faible et nerveux. En tout cas, par le style comme par le type du visage, cette tête date de l'époque de Cicéron; et, comme plusieurs répliques de ce portrait se sont conservées, il est évident qu'il s'agit d'un homme célèbre.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. XI, p. 137; II 1 Préface, p. VI. Sur le buste de Londres: Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 429 n. 1. Cf. Corpus Inscr. lat. VI 1, n. 1326. — Sur le buste de Madrid: Bernoulli, op. citat. I T. X, p. 135—136. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 235.

A droite en bas 123 (702) **Belle tête d'Antonin le Pieux.**

Trouvée à Ostie. Restauration: le nez.

Guattani, Monumenti antichi inediti T. XIV, p. 69 et suiv. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 182 n. 14.

124 (704) **Statuette d'Ulysse.**

Restaurations: le bout du nez, un morceau de l'épaule gauche, les deux bras, la coupe, le talon droit et l'extrémité antérieure du pied droit.

Cette statuette faisait partie d'un groupe, que l'on peut reconstituer grâce à un marbre qui se trouve au Musée du Capitole (n. 409). Ulysse est représenté, au moment où il s'approche avec précaution de Polyphème, pour lui offrir la première coupe de vin doux. Il regarde fixement le Cyclope, et, tout en avançant la jambe gauche, tient la jambe droite légèrement pliée en dehors, afin de pouvoir se détourner rapidement vers la droite, si la situation l'exige. Le visage fin et sillonné de rides révèle merveilleusement le caractère du héros, qui a beaucoup souffert, mais qui sait toujours se tirer d'embarras. Les

Digitized by Google

cheveux et la barbe paraissent bouleversés par le vent et l'orage. Le bonnet pointu n'est pas placé, comme dans le buste de Vulcain (v. n. 89), droit sur la tête et avec aisance; il est mis de travers et enfoncé sur le crâne, comme il convient chez un marin ballotté par la tempête. La restauration des bras semble inexacte. Nous connaissons une urne cinéraire de Volterra et plusieurs lampes en terre cuite, sur lesquelles Ulysse est représenté tendant la coupe



Fig. 8.

à Polyphème: ce sont probablement des reproductions de l'original qu'ont copié les statuaires dans les diverses répliques du même sujet (Fig. 8). Ulysse tient avec ses deux mains une très grande coupe. C'est sans doute de la même manière qu'il faut restaurer notre statuette. En tout cas nous pouvons admettre que la coupe, dont le contenu perdit le Cyclope géant, avait des dimensions plus grandes que ne lui en a données le restaurateur moderne. Comme l'urne étrusque, dont la décoration suppose l'existence du groupe de statuaire, date du troisième ou du

Digitized by Google

second siècle avant Jésus-Christ, nous avons là, pour la composition de l'original, une limite chronologique approximative.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. O., p. 423 suiv. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 1036 Fig. 1249, p. 1038 Fig. 1251. Pour l'urne cinéraire: Brunn, I rilievi delle urne etrusche I T. 86, 2, p. 114.

A gauche, dans le mur, 125 (708) **Fragment de bas-relief: Satyre regardant sa petite queue.**

Cette figure est importante pour la restauration de deux statuettes qui se trouvent dans la Galerie des candélabres (n. 371).

Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. n. 4, p. 332. Cf. Heydemann, Pariser Antiken (12. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 71 n. 20.

Digitized by Google

Museo Pio-Clementino.

Le Belvédère.

Première partie.

Au milieu:

126 (3) **Torse d'Hercule (Héraclès),** connu sous le nom de **Torse du Belvédère.**

D'après l'opinion généralement répandue, ce torse aurait été trouvé sous Jules II au Campo di Fiori, sur l'emplacement du théâtre de Pompée, et sous le même pape transporté au Vatican; mais cette opinion n'est pas fondée. (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XXIII 1888 p. 74—81.) Le torse se trouvait encore sous Clément VII (1523—1534) en la possession des Colonna, et c'est seulement par ce pape qu'il fut placé dans le jardin du Belvédère (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890 p. 29, p. 53).

L'inscription, gravée sur le rocher qui sert de siége au héros, nomme comme auteur de l'œuvre l'Athénien Apollonios, fils de Nestor. Les caractères épigraphiques employés dans ce texte furent longtemps en usage, pendant tout le dernier siècle de la république et au début de l'empire; d'autre part le nom d'Apollonios se trouve très fréquemment; aussi ne peut-on pas résoudre la question de savoir si l'auteur de notre statue est le même que son homonyme, qui, après l'incendie du temple de Jupiter Capitolin en l'an 84 avant J.-C., paraît avoir exécuté, pour le nouveau temple dédié en 69, l'image de la divinité en or et en ivoire. En ce qui concerne la restauration de ce torse, les hypothèses les plus diverses ont été faites. L'on a supposé qu'à la gauche d'Hercule (Héraclès) se trouvait une de ses amantes, Hébé, Jolé ou Augè, et que le

Digitized by Google

héros levait la tête pour la regarder. Mais les essais de plusieurs sculpteurs modernes ont prouvé qu'il était impossible de grouper cette figure avec une autre. D'autres érudits pensent que notre héros, comme l'Hercule Epitrapezios de Lysippe, tenait de la main gauche sa massue et de la main droite une coupe, ou bien qu'il s'appuyait de ses deux mains soit sur une longue massue soit sur un bâton, ou encore que, la tête reposant sur la main droite, sa main gauche s'appuyait sur la massue. Mais ce qui rend invraisemblables toutes ces tentatives de restaurations, c'est le mouvement du thorax, très sensiblement tourné vers la droite autour de la colonne vertébrale comme pivot, et courbé en avant; ce mouvement serait absolument forcé, si l'on admet que la figure représentée était au repos ou dans une attitude plus ou moins tranquille. Dans l'état de conservation actuel, l'hypothèse la plus probable, c'est qu'Hercule était représenté jouant de la cithare et chantant pour célébrer ses victoires. Il faudrait alors admettre que le héros tenait une grande cithare appuyée sur sa cuisse gauche, l'extrémité de la peau de lion qui recouvre cette cuisse servant de coussin à l'instrument; la main gauche tenait une des cornes de la cithare, ou bien était placée sur la traverse; la main droite pinçait les cordes, tandis que le héros levait la tête, en ouvrant la bouche pour chanter. Le mouvement du thorax s'expliquerait par l'enthousiasme, avec lequel le héros chante et joue. Les amorces, dont les traces sont encore visibles sur la cuisse gauche, appartiennent évidemment à la massue qui s'appuyait à cette partie du corps.

Le Torse du Belvédère est un des monuments les plus importants que nous ait laissés l'art gréco-romain. Sans doute on n'y retrouve plus la conception majestueusement idéale et l'exécution toute palpitante de vie, que nous admirons dans les œuvres de la meilleure époque. Mais Apollonios s'est efforcé, non sans succès, de suppléer à l'absence de génie et de puissance créatrice par la profondeur de l'étude. La manière dont il a traité le nu dans cette statue prouve qu'il connaissait à fond le corps hu-

Digitized by Google

main, et qu'il était capable d'en exécuter une image pleine de science et de finesse.

Visconti, Museo Pio-Cl. II, 10. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II³ p. 375—378, p. 387—390. L'hypothèse, d'après laquelle Hercule est représenté jouant de la cithare, se trouve exposée dans l'Archäol. Zeitung XXV (1867) p. 126—128. A la bibliographie énumérée dans Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 343 et dans Friederichs-Wolters n. 1431, il faut ajouter: Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 108 Fig. 114; Hasse, Wiederherstellung antiker Bildwerke 2. Heft (Breslau 1887) T. V—VII, p. 11 et suiv., et Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2181—2182.

Près du mur qui fait face à la fenêtre:

127 (2) **Sarcophage en pépérin de Lucius Cornelius Scipio Barbatus.**

Trouvé dans le mausolée des Scipions situé près de la voie Appienne, et qui fut découvert en 1780 dans la Vigna Sassi. Restauration: la moitié gauche du couvercle.

Lucius Cornelius Scipio, dont le corps fut déposé dans ce sarcophage, exerça le consulat en l'an 298 av. J.-C.; trois ans plus tard, comme chef des troupes de réserve, il contribua puissamment à la victoire que les Romains remportèrent près de Sentinum sur les Samnites unis aux Etrusques et aux Gaulois. Le sarcophage a la forme d'un autel qui aurait été allongé à droite et à gauche. La frise dont il est orné et qui est de style dorique se compose de triglyphes et de métopes décorées de rosettes; au-dessus court une rangée de denticules. Au milieu du couvercle on voit un bourrelet, aux deux extrémités des volutes ioniques qui sortent d'un groupe de feuilles. Le latin de l'inscription gravée sur le sarcophage est très différent de la langue de César et de Cicéron. Ce texte est rédigé en antiques vers saturniens; en voici le sens d'après Mommsen:

Cornelius Lucius — Scipio Barbatus
Fils de Gnaevus — homme aussi prudent que brave.
Dont la beauté — égalait la vertu.
Il fut consul, censeur — et édile parmi vous.
Il prit Taurasia, Cisauna — en Samnium;
Il vainquit la Lucanie — et emmena des ôtages.

Digitized by Google

Un savant suppose que cette inscription a été ajoutée plus tard, et croit retrouver avant les vers les traces d'une inscription d'une ligne et demie qui aurait été martelée et qui serait le texte primitif.

La bibliographie est réunie dans le Corpus inscr. lat. I, p. 16 (cf. p. 12) n. 29, 30 et VI, p. 282 n. 1284, 1285. Revue de Philologie XIV (1890) p. 119 et suiv.

Dans les parois d'alentour ont été encastrées les autres inscriptions trouvées dans le tombeau des Scipions. C'est du même tombeau que provient le buste en pépérin, couronné de lauriers (restaurations: le nez et le buste), qui est placé sur le sarcophage. Comme le caractère de la physionomie n'est pas romain et comme la couronne de laurier conviendrait à un poète, l'on a supposé que cette tête appartenait à la statue qui avait été élevée dans le mausolée des Scipions au poète Quintus Ennius, originaire de la Calabre. Mais la réalité historique de cet honneur rendu à Ennius n'est pas démontrée; les récits, qui en parlent, ne sont pas dignes de toute confiance. Il faut remarquer en outre que, d'après le seul renseignement que nous ayons sur la matière de cette statue, elle aurait été en marbre et non en pépérin.

Visconti, Opere varie I 7, p. 62. Cf. Venuti, Descrizione delle antichità di Roma ed. Piale II p. 7. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 34. — Sur la matière de la statue d'Ennius: Cicero, pro Archia 9.

Deuxième partie.

128 (5) **Torse de chasseur** d'un beau travail.

Trouvé hors la porte Portèse; autrefois au palais Pighini, sur la place Farnèse.

Voir n. 2.

Pistolesi IV, 87.

129 (6) **Partie inférieure d'une statue de femme assise.**

Les appuis ajoutés à la partie antérieure du siége sont sculptés en forme de figures; celui de gauche représentait certainement un Amour; sous les plis de la draperie qui tombe en avant, s'est conservée la partie supérieure du

Digitized by Google

corps de cet Amour, depuis le milieu de la cuisse. De la figure sculptée à droite il n'est resté que le socle avec les pieds. D'après la distance qui sépare ce socle du dossier du siége, et aussi par comparaison avec un bas-relief qui représente une statue de femme semblable à la nôtre et assise sur un siége pareillement décoré, cette figure paraît avoir été non pas un Amour, mais une image archaïque de Vénus (Aphrodite), coiffée d'un modius très élevé. Quant à l'hypothèse d'après laquelle la figure assise serait la Concorde, et l'idole servant d'appui au siége une Vénus Libitina, elle manque de fondement.

Gerhard, Ges. akadem. Abhandlungen I T. 33, 3, p. 273, p. 276 n. 11, p. 368 n. 3.

Au fragment précédent sert de base la

130 **Pierre tombale de Tiberius Octavius Diadumenus.**

La partie principale du bas-relief reproduit une célèbre figure de Polyclète traitée au point de vue décoratif; c'est l'éphèbe qui se met un ruban autour de la tête, connu sous le nom de Diadumenos. Ce sujet a été évidemment choisi, parce que le personnage, auquel ce monument funéraire était élevé, portait le nom de Diadumenus. L'inscription AD PINVM, gravé sur le côté droit, et le pin sculpté sur le côté gauche, font allusion à l'endroit où habitait Diadumenus, endroit dont le nom était tiré d'un pin qui s'y trouvait.

C. I. L. VI 2 n. 10035. Cf. Bull. della comm. arch. comunale XV (1887) p. 117.

Au milieu de la pièce:

131 (3) **Grande coupe en marbre de Phrygie** (paonazzetto).

Trouvée sous Pie VI dans le Val d'Enfer (au nord-ouest du Monte-Mario); autrefois dans les Appartements Borgia.

Il paraît douteux que le pied soit antique. En tout cas il ne se raccorde certainement pas avec le reste du monument.

Pistolesi III, 20, p. 64.

Digitized by Google

Sur le balcon, construit en avant de cette pièce, et d'où la partie voisine du Vatican a pris le nom de Belvédère, est placée:

132 Une rose des vents antique.

Trouvée en 1779 dans le jardin des Moines du Mont-Liban (près de Saint Pierre-ès-liens).

Cette rose des vents est constituée par un bloc de marbre de forme dodécagonale: sur la surface horizontale sont gravés les noms latins des quatre points cardinaux, et sur les douze côtés latéraux verticaux les noms des vents en grec et en latin. La tige de la girouette était fixée au milieu de la surface horizontale.

Corpus inscr. lat. III, n. 6180. Cf. Hermes XX (1885) p. 623.

Salle de Méléagre.

133 (10) **Statue de Méléagre.**

D'après le témoignage d'Aldroandi, qui est le plus ancien de tous (Mauro, le antichità della citta di Roma p. 163), cette statue a été trouvée sur le Janicule près de la porte Portèse. Ce renseignement mérite plus de confiance que ceux de Flaminio Vacca (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1881 p. 79 n. 85) et de Bartoli (dans Fea, Misc. I p. CCXLIX n. 97), qui prétendent qu'elle a été découverte aux environs du château d'eau connu sous le nom de «Trofei di Mario» (sur la place actuellement nommée Victor-Emmanuel). Au milieu du XVIe siècle elle était la propriété du médecin particulier de Paul III, Francesco Fusconi de Norcia, et elle se trouvait dans la maison de ce personnage, maison qui fut plus tard le palais Pighini sur la place Farnèse. Sous Clément XIV elle fut acquise pour le Vatican. Restaurations: le bout du nez de Méléagre et les oreilles du chien.

Des répliques de cette œuvre (par exemple n. 902), dans lesquelles l'attribut s'est conservé en partie, prouvent que le jeune homme s'appuyait légèrement de la main gauche sur un épieu de chasse. Cet épieu, qui dans notre statue était non pas en marbre mais en bronze ou en bois, comme l'indique le trou creusé dans la plinthe, servait en même temps à limiter l'espace vide entre le bras gauche et le corps. La sveltesse du corps, ainsi que la souplesse de l'attitude révèlent un chasseur agile. Dans la pose de

Digitized by Google

la tête, qui est tournée de côté, et dans le trait dédaigneux qui se joue autour de la bouche s'expriment l'entêtement et l'orgueil; l'on sent que Méléagre peut facilement tomber en de terribles emportements. Le tempérament passionné du héros se reflète jusque dans la disposition du manteau, qui, enroulé autour de l'avant-bras gauche, est comme fouetté par le vent et projeté de côté. L'exécution de l'œuvre trahit la copie d'un original en bronze. Dans cet original n'existaient probablement ni la tête de sanglier, qui dans la statue en marbre donne un point d'appui à l'extrémité flottante du manteau, ni le tronc d'arbre qui soutient la jambe droite, ni la traverse qui relie la tête de sanglier à la cuisse gauche; ces parties accessoires étaient inutiles. Nous pouvons admettre que la tête de sanglier était absente de l'original, avec d'autant plus de certitude que par son exécution prétentieuse elle détourne l'attention de la figure principale. Encore moins le chien, ajouté à la statue en marbre et d'un type si lourd, peut-il avoir été imaginé par l'artiste, qui a su concevoir ce corps merveilleux d'éphèbe et lui donner tant de caractère. Certainement l'œuvre, dégagée de tous ces accessoires qui troublent le regard, faisait une impression sans comparaison plus nette et plus vivante. L'on a supposé que l'original de cette statue était le Chasseur (venator), que Pline (n. h. 34, 66) cite parmi les œuvres d'Euthykratès, fils et élève de Lysippe. Mais cette hypothèse se heurte à une difficulté: d'après les habitudes de Pline, il est plus juste de considérer dans ce passage le substantif *venator* comme une apposition au nom d'Alexandre, qui précède, et de voir dans l'œuvre d'Euthykratès une statue représentant Alexandre le Grand chassant. En outre rien dans notre figure ne révèle la manière artistique particulière à Lysippe. Au contraire la tête, sinon dans tous ses détails, au moins dans ses formes principales, rappelle les types de Scopas, c'est à dire les têtes que nous avons conservées des groupes qui décoraient le fronton du temple d'Athena Alea à Tégée. Il semble que l'original du Méléagre ait été une œuvre de Scopas, ou d'un sculpteur de

Digitized by Google

la même école, qui travaillait le bronze. Une excellente réplique de la tête a été récemment retrouvée à la villa Médicis.

De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 95. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 34; Opere varie IV, p. 341 n. 117. Ann. dell' Inst. 1843. Tav. d'agg. H, p. 258—259. Pour la tête: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 40, 1, p. 20, où T. 40, 2 est aussi publié l'exemplaire qui se trouve à la villa Médicis. Pour plus de détails, voir Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II[3] p. 181—182, notes 192—195. Cf. surtout Archäol. Zeitung XXIII (1865) p. 15. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218 et suiv.

Au-dessus dans le mur:

134 (17) **Inscription de Mummius.**

Trouvée en 1786 dans le jardin de l'hôpital situé autrefois sur le Caelius; elle était encastrée dans l'intérieur d'un mur.

L'inscription nous apprend que Lucius Mummius, fils de Lucius, consul, rentra dans Rome avec les honneurs du triomphe après la conquête de l'Achaïe et la destruction de Corinthe (146 av. J.-C.), et qu'il dédia à Hercule vainqueur le temple et la statue, qu'il lui avait promis pendant la guerre. Comme le triomphe de Mummius fut célébré en l'an 145 avant J.-C., l'inscription doit avoir été rédigée la même année ou peu de temps après.

Corpus inscr. lat. I n. 541, VI 1 n. 331.

Cour.

La description commence à droite de l'entrée et se continue à gauche.

135 (27) **Trapézophore.**

Trouvé à la villa Negroni sur le Viminal, en même temps que le bas-relief encastré dans le mur, qui lui fait pendant de l'autre côté de l'entrée (numéro 98 du Musée).

Ce bas-relief, ainsi que son pendant de l'autre côté de l'entrée, servait de support à une table de marbre. Le sculpteur a subordonné au caractère architectural de l'ensemble toute la décoration, non pas seulement les deux griffons représentés comme supports et les objets placés

Digitized by Google

dans le champ, mais aussi les deux Satyres qui occupent le milieu du tableau, et qui courent rapidement vers un cratère, tandis que d'une main ils saisissent une grappe de raisin qui pend au-dessus de leur tête. Les mouvements des deux personnages paraissent exactement symétriques; à la manière dont le nu est traité, l'on voit que le sculpteur n'a pas imité la nature, mais a voulu lui donner jusqu'à un certain point un caractère ornemental.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 10. Millin, Gal. myth. pl. 55, 271. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 112, 485. Pistolesi IV, 90. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 296 n. 46.

136 (27) **Sarcophage ovale.**

Trouvé en 1777, lorsqu'on fit les fouilles pour la nouvelle sacristie de Saint Pierre; il contenait deux squelettes.

Sur la face antérieure, deux têtes de lions ayant beaucoup de caractère; sous chacune d'elles, un Amour, tenant un canthare à la main, est assis sur une panthère. L'espace compris entre les deux têtes de lions est rempli par un Satyre et une Ménade, qui s'approchent l'un de l'autre en dansant. Deux groupes semblables ornent les deux parties de l'ovale situées au-delà des deux têtes de lions. Les sujets d'ornementation ne sont ni trop nombreux ni confus, comme c'est le défaut de la plupart des sarcophages; la composition en est claire; tout le champ est harmonieusement rempli de motifs gracieux, empruntés à l'art antérieur.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 29, 29a. Pistolesi IV, 88. Millin, Gal. myth. pl. 63, 268. Cf. Zoëga, De origine et usu obeliscorum p. 333, note 45 et dans Welckers Zeitschrift p. 391 suiv. Braun, Ruinen und Museen p. 296 n. 47.

137 (31) **Sarcophage de Sextus Varius Marcellus.**

Trouvé en 1764 à Velletri, et donné en 1772 au pape Clément XIV par le conseil municipal de cette ville.

D'après l'inscription, ce sarcophage fut exécuté pour Sextus Varius Marcellus par les soins de sa femme Julia Soaemias et de ses enfants, parmi lesquels était le futur empereur Elagabal. L'inscription énumère en latin et en grec les fonctions que Marcellus avait exercées.

Corpus inscr. lat. X 1 n. 6569. Corpus inscr. graec. III n. 6627.

Digitized by Google

Cabinet de Canova.

Comme il est intéressant de comparer avec les sculptures antiques les œuvres d'un maître moderne qui, après une période de décadence, remit en honneur le style classique, le visiteur du Musée peut jeter un coup d'œil sur les trois statues de Canova qui se trouvent dans cette pièce (n. 138—140). Elles y furent placées, au moment où les plus beaux morceaux du Musée avaient été transportés à Paris, et lorsqu'il n'y avait au Belvédère que des moulages en plâtre du Laocoon et de l'Apollon du Vatican.

138 (32) **Persée.**

Le héros, qui vient de décapiter Méduse, est debout, triomphant; sa main droite abaissée tient la harpé, avec laquelle il a tranché la tête, et sa main gauche tendue la tête elle-même du monstre.

Pistolesi IV, 97. Cf. Kotzebue, Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom III (1805) p. 28.

139. 140 (33, 33A) **Kreugas et Damoxenos.**

D'après un passage de Pausanias (VIII, 40, 3), deux rivaux dans le combat du ceste, Kreugas d'Epidamne et Damoxenos de Syracuse s'étaient longtemps mesurés aux jeux néméens, sans qu'aucun des deux pût vaincre l'autre. Lorsque le soir approcha, les deux pugilistes convinrent, pour arriver à un résultat, de recevoir chacun un coup de l'autre, sans le parer. Kreugas frappa Damoxenos à la tête; mais le coup qu'il lui porta resta sans effet. Damoxenos demanda alors à son adversaire de lever l'un des bras; puis, quand cela fut fait, il poussa violemment les doigts de sa main droite allongés contre la peau du ventre tendue par cette position du bras, la creva, et arracha les entrailles de son rival. Kreugas mourut aussitôt. Mais les juges bannirent Damoxenos, parce qu'il avait manqué aux règles de la lutte, et accordèrent la victoire au combattant tué. Canova a donné aux deux adversaires un caractère individuel qui correspond à la tradition; la tête

Digitized by Google

de Kreugas est plutôt noble, tandis que celle de Damoxenos exprime davantage la brutalité.

Pistolesi IV, 91.

La comparaison de ces trois statues avec les œuvres de la sculpture antique est tout à fait défavorable au maître moderne. L'art de l'époque des Diadoques a souvent visé à l'effet (voir par exemple n. 160); mais il n'est jamais allé jusqu'à la conception théâtrale, qu'exprime le Persée de Canova. A la vue de cette statue, on pense involontairement à un ténor italien, qui chante un air de matador. Le nu est rendu avec beaucoup moins de vie que dans les sculptures antiques même d'une exécution médiocre. Dans les deux pugilistes, la musculature, dont l'exagération semble déterminée par l'influence du Bernin, ne donne pas l'impression d'une force vraiment élastique, comme par exemple dans l'Apoxyomenos (n.° 31); elle fait penser au contraire à une peau de poupée rembourrée.

Dans la cour:

141 (38) **Fragment d'une frise en marbre de Luna: Gigantomachie.**

Autrefois à la villa Mattei; acquis sous Pie VII pour le Vatican. Restaurations: la tête de Diane (Artémis), quelques parties des torches de l'autre déesse, et d'autres morceaux insignifiants.

Diane (Artémis) tire de l'arc contre un Géant, dont les jambes se terminent par deux serpents, et qui de chaque main lève deux grosses pierres pour les lancer contre elle. Le chien de Diane se jette sur la cuisse gauche du Géant, mais il est mordu au cou par le serpent qui termine cette jambe. A droite une déesse, à l'aspect matronal, dans laquelle on voit généralement Hécate, s'avance, une torche allumée dans chaque main, contre deux Géants de forme complètement humaine, l'un barbu et vieux, l'autre jeune et imberbe. C'est un groupe plein d'expression. Le vieux Géant est tombé sur le genou gauche, mais il ne renonce pas à la lutte; au contraire il saisit un énorme bloc de

Digitized by Google

pierre, que son compagnon plus jeune a traîné près de lui. Le paysage, indiqué par des rochers et des chênes, est beaucoup plus conforme aux lois de la plastique, qu'il n'arrive d'habitude dans les bas-reliefs pittoresques de ce genre. D'après la qualité du marbre et d'après le caractère du travail, ce bas-relief date de l'époque romaine; mais on retrouve dans sa composition la trace de motifs plus anciens, qui ont été employés en partie par les auteurs de la frise de Pergame: par exemple l'adversaire de Diane est représenté dans une attitude tout à fait semblable à celle d'un des Géants, qui dans cette frise luttent contre Jupiter.

Overbeck, Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V, 2a. Toute la bibliographie se trouve dans Meyer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst p. 364 n. 8, p. 385—386.

142-(42) **Statue insignifiante de Vénus (Aphrodite),** dont la tête est un portrait.

Cette statue est de celles que le pape Jules II fit placer dans le jardin du Belvédère. (Journal of hellenic studies VIII 1887 p. 326—327. Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 13 suiv.) Restaurations: dans la figure de la déesse, le nez, l'index et le troisième doigt de la main droite.

La déesse, dont le type est dérivé de la Vénus (Aphrodite) de Cnide (voir n. 316), tenait, semble-t-il, dans la main gauche un objet de toilette, par exemple soit une boîte à onguents, soit un pinceau servant à mettre le fard. La tête présente une ressemblance superficielle avec le portrait, connu par des médailles, de la prétendue épouse d'Alexandre Sevère, Sallustia Barbia Orbiana. L'on peut restaurer l'Amour qui est debout auprès d'elle, d'après des groupes semblables de terre cuite et d'après une intaille: de sa main droite levée, l'Amour présentait un miroir à la déesse. L'inscription gravée sur la plinthe nous apprend que ce groupe a été consacré à Venus Felix par une certaine Sallustia Helpidus.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 52. Millin, Gal. myth. pl. 44, 187. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 101, 396a. Clarac IV, pl. 609 n. 1349. Cf. Bernoulli, Aphrodite p. 269 n. 1. Pour l'inscription: Corpus inscr. lat. VI 1, 782. — Terres-cuites semblables: Arch. Anzeiger

Digitized by Google

1849 p. 85, 1851 p. 29. — L'intaille: Friederichs, Kleinere Kunst p. 428, note.

143 (44) **La base Casali.**

Trouvée pendant la seconde moitié du dix-septième siècle sur le Caelius dans la Vigne Mellini, située au nord de la villa Casali. Restaurations: toute la partie du monument placée au-dessus de l'extrémité supérieure des bas-reliefs.

Cette base, comme nous l'apprend l'inscription entourée d'une couronne de chêne (corona civica?), supportait un objet dédié par un certain Tiberius Claudius Faventinus; elle mérite d'être examinée de près, parce que les bas-reliefs qui la décorent représentent avec beaucoup de détails la légende de la fondation de Rome dans ses rapports avec le mythe troyen.

Face de l'inscription: Vénus et Mars sur le lit, enchaînés par les artifices de Vulcain, que l'on voit au-dessus de la couronne, regardant le couple qu'il a surpris; vis-à-vis de lui, le dieu du soleil, qui a trahi les amants, sur son char à quatre chevaux.

Côté droit: dans le tableau supérieur, le jugement de Pâris; dans les deux tableaux inférieurs, scènes de combats, dont on ne peut pas donner une interprétation précise, et qui ne sont sans doute qu'une image générale de la guerre de Troie provoquée par le jugement de Pâris. Côté gauche, en haut: le cadavre d'Hector traîné derrière le char d'Achille; au-dessous, dans les deux autres tableaux, une procession, qui, semble-t-il, doit représenter les funérailles d'Hector.

Face postérieure: tout en haut, Mars s'approche pas à pas de Rhea Sylvia endormie, auprès de laquelle on voit le Tibre. — Deuxième tableau: Rhea Sylvia, rendue mère par Mars, est assise, tenant les deux jumeaux dans ses bras, et levant les yeux comme si dans son malheur elle attendait un secours céleste; deux pâtres, peut-être des espions d'Amulius, s'avancent vers elle; à gauche on voit le dieu Tibre. — Troisième tableau: les deux jumeaux sont placés sur les bords du Tibre par deux serviteurs d'Amulius, dont l'attitude semble exprimer la compassion

qu'ils éprouvent pour les deux petits enfants; leur père Mars, qui porte un trophée sur l'épaule gauche, assiste à la scène comme divinité protectrice; en outre le Tibre et un personnage couché, dans lequel on voit tantôt la personnification du mont Palatin, tantôt le pâtre Faustulus qui y habitait. — Tableau du bas: les deux jumeaux sont nourris par la louve; deux pâtres, dont l'un ne peut être que Faustulus, contemplent avec étonnement cet étrange spectacle.

L'objet dédié par Claudius Faventinus était soit une statue en bronze de Mars ou de Vénus soit un groupe représentant les deux divinités. En tout cas il a été fait évidemment en l'honneur de la divinité à laquelle il était dédié; mais sur ce point l'inscription de la base ne nous donne aucun renseignement.

L'on a voulu identifier Claudius Faventinus avec le centurion du même nom qui en 69 après J.-C. détermina les équipages de la flotte de Misène à abandonner Vitellius; mais ce qui infirme cette hypothèse, c'est d'abord la mauvaise exécution du relief; puis la représentation en creux des pupilles dans les figures de grandes dimensions, enfin les formes mêmes des lettres de la dédicace. D'après le caractère plastique comme d'après la paléographie de l'inscription, cette base doit être attribuée non au premier siècle après J.-C., mais à une époque postérieure.

Pistolesi IV, 96. Wieseler, Die Ara Casali (Goettingue 1844). Overbeck, Kunstmythologie III p. 129H; Atlas X, 18. Cf. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 126. Friederichs-Wolters n. 2141.

144 (49) **Sarcophage, Achille et Penthésilée.**

Ce sarcophage, déjà connu à l'époque du peintre Jules Romain (1492—1546), se trouvait encore entre 1770 et 1780 à la villa du pape Jules III, hors la porte du Peuple. Restaurations: plusieurs morceaux dans les parties extérieures des reliefs.

La composition confuse de la face principale représente le combat, qui se livra sous les murs de Troie, entre les Achéens et les Amazones. Au milieu, l'on voit Achille entourant de ses bras Penthésilée blessée. Leurs deux têtes sont les portraits des défunts que contenait

Digitized by Google

le sarcophage. La coiffure de la femme est celle qui était en usage pendant la première moitié du troisième siècle après J.-C.; elle forme un contraste choquant avec les motifs mythologiques. Le bas-relief de la face latérale gauche représente un épisode de l'arrivée de Penthésilée à Troie: un Troyen, habillé à la phrygienne, est prosterné devant une Amazone, qui se tient debout devant lui, la main gauche appuyée sur sa lance; il lui prend le genou de la main droite, en suppliant.

Robert, Die antiken Sarcophagreliefs II T. XXXIX, 92, p. 113.

Cabinet de l'Antinoüs.

145 (53) Statue de Mercure (Hermès).

Trouvée en 1543 hors de la ville dans un jardin situé non loin du château Saint-Ange, et placée par Paul III dans le jardin du Belvédère (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34).

Cette statue, connue sous le nom de l'Antinoüs du Belvédère, a déjà été restaurée une fois dans l'antiquité: de cette restauration proviennent quatre doigts du pied droit. Lorsque la statue fut découverte, les jambes étaient brisées toutes deux au-dessous des chevilles; en outre la jambe droite l'était en haut de la cuisse, et la jambe gauche au-dessous du genou. Afin d'obtenir un raccord en apparence parfait entre la jambe et le pied droit, le restaurateur moderne a bien poli les deux fractures; il a aminci la jambe en bas, du côté extérieur, et l'a ainsi replacée sur le pied. La jambe paraît alors, à sa partie inférieure, beaucoup trop arquée en dedans, et la cheville semble rabougrie. Il se peut aussi que les restes des talonnières aient disparu dans cette réparation.

Comme le prouvent d'autres répliques semblables dans l'ensemble et mieux conservées, cette statue représente Mercure (Hermès). Le dieu, dont le corps juvénile a été façonné par les exercices du gymnase, est debout dans l'attitude du repos; son fin visage a une expression un peu mélancolique; la main gauche abaissée tenait le caducée; des traces de brisures, encore visibles à la hanche

Digitized by Google

droite et à la partie postérieure du mollet gauche, prouvent que la main droite était légèrement appuyée sur la hanche, et que la draperie tombait jusqu'au mollet gauche. Le tronc de palmier, sculpté près de la jambe droite, mais qui n'existait peut-être pas dans l'original, indique que le dieu est ici représenté comme vainqueur dans les exercices du corps, comme Hermès Enagonios: car les athlètes qui avaient triomphé ne recevaient pas seulement comme prix des couronnes, mais souvent aussi des branches de palmiers. Cette statue n'est qu'une copie d'un original grec; ce qui le prouve, c'est que des répliques du même sujet ont été trouvées en pays grec. Cet original était en bronze, si l'on en juge par la manière dont les formes sont traitées; notamment la surface extérieure du manteau n'a pas été polie et le bout des mamelons est entouré de sillons circulaires. Dans la tête on reconnaît, modifié par l'influence de Lysippe (voir n. 31) un type attique, dont nous possédons un exemple dans l'Hermès de Praxitèle trouvé à Olympie.

De Rossi, Raccolta di statue T. 3. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 7 (cf. Opere varie IV, p. 55, p. 350 n. 129). Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 28, 307. Dietrichson, Antinoos pl. III 8, p. 114, p. 181 n. 16. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I p. 675 Fig. 737. Toute la bibliographie concernant cette statue et ses répliques les plus importantes se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1218—1220. Cf. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 35. Les répliques se trouvent étudiées toutes ensemble dans les Mittheilungen des arch. Instituts in Athen III (1878) p. 100—103.

146 (55) **Bas-relief, Procession solennelle en l'honneur d'Isis.**

Autrefois au palais Mattei, transporté sous Pie VII au Vatican. Restaurations: dans la première figure à droite le haut de la fleur de lotus, et la tête du serpent-uraeus; dans la seconde figure le bras droit et la moitié extérieure du rouleau.

En avant marche une prêtresse d'Isis, ayant une fleur de lotus sur le front, et tenant de la main droite un seau (situla); autour de son avant-bras gauche est enroulé en spirale un serpent-uraeus, reptile qui jouait un rôle prépondérant dans le culte de la déesse égyptienne. La

Digitized by Google

prêtresse est suivie par le gardien des livres sacrés (Hierogrammateus), dont la tête entièrement rasée est ornée de deux plumes d'épervier; de ses deux mains il tient devant lui un rouleau à moitié ouvert; derrière lui marche le prophète avec le vase sacré, et enfin une servànte du culte, agitant de la main droite le grelot d'Isis (seistron), et de la main gauche tenant une cuiller (capeduncula). L'exécution est correcte; on y sent un effort évidemment volontaire pour donner aux formes un style sévère.

S. Bartoli, Admiranda T. 14. Montfaucon, L'antiquité expliquée II 2 pl. CXVI, 1, p. 286. Monumenta Matthaeiana III, T. 26, 2, p. 49. Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. II.

147 (56) **Statue de Priape.**

Trouvée non loin de la Torre della Chiaruccia (près de Civita Vecchia), dans les ruines de Castrum novum; apportée au Vatican sous Pie VI. Restaurations: le nez, des morceaux de la couronne de pampres, la moitié antérieure du bras droit, deux figues et les feuilles placées au-dessous dans le tas de fruits que contient le pli du vêtement.

Priape, comme dieu de la fertilité, porte un tas de fruits dans le pli de sa tunique. C'est une des divinités que les Hellènes, lorsqu'ils s'établirent sur les côtes de l'Asie-Mineure, empruntèrent aux populations qui habitaient ce pays; aussi tous les types connus de Priape ontils un caractère plus ou moins oriental. Ce caractère est exprimé dans la statue du Vatican par la tunique aux longues manches, par la mollesse de la physionomie, par les moustaches, dont les extrémités paraissent artificiellement raidies et relevées, et par la forme de la bouche, qui rappelle le type sémitique.

Visconti, Museo Pio-Cl. I, 50. Millin, Gal. myth. pl. 91, 288. Hirt, Götter und Heroen T. XXXIX, 336. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 129, 596. Clarac IV, pl. 734 n. 1773. — Sur les types de Priape: Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1855 p. 235 et suiv. Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXVII (1859) p. 45 et suiv. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich I p. 88 et suiv.

Dans la cour:

Au-dessus du sarcophage n. 58, encastré dans le mur:

148 **Bas-relief: Pâris et Hélène.**

Trouvé sur l'Aventin.

Digitized by Google

Sur ce bas-relief très abîmé l'on ne peut guère distinguer que les silhouettes des personnages; aussi doit-on, pour en reconnaître exactement le sujet, le comparer avec des répliques mieux conservées (voir n. 582), de préférence avec un exemplaire qui se trouve au Musée de Naples et dans lequel les diverses figures, sauf celle de l'Amour, sont désignées par des inscriptions. Tous ces bas-reliefs représentent Vénus conseillant à Hélène de suivre Pâris. La déesse de l'amour est assise auprès d'Hélène, et lui a passé son bras droit autour du cou. Hélène hésite encore; elle penche la tête dans l'attitude de quelqu'un qui réfléchit et le geste de sa main droite levée semble indiquer qu'elle résiste, mais faiblement. Pâris est debout devant le groupe des deux femmes: les sentiments qui l'agitent sont exprimés par l'Amour qui se presse contre lui. La petite figure, assise sur le pilier qui est placé derrière Vénus et Hélène, n'est autre que la déesse de la persuasion, Peitho, tandis que la statue d'Apollon, qui se trouve derrière Pâris, fait allusion à la ville d'Amyclées, où suivant la légende s'accomplit l'enlèvement d'Hélène. Le groupe de Pâris et de l'Amour, disposé comme sur ce bas-relief, se retrouve sur un vase attique qui date au plus tard du milieu du IVe siècle avant J.-C.; il est donc probable que ce sujet a été inspiré par une peinture attique, de très-peu postérieure à la grande période de l'art du Ve siècle.

Guattani, Monumenti antichi inediti dell' anno 1785, Giugno, T. 1, p. 41—47. Cf. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850 p. 183. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1873. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 155—156.

149 (61) **Sarcophage: Néréides.**

Trouvé près de Roma Vecchia sur la voie Appienne. Restaurations: quelques éclats insignifiants.

Quatre Néréides, dont chacune porte un morceau d'armure, chevauchent sur des dauphins au milieu de la mer, qui est plastiquement figurée. Nous devons considérer comme l'original primitif de ce bas-relief et d'autres sarcophages semblables un groupe de Scopas, qui représen-

Digitized by Google

tait Thétis et les Néréides apportant à Achille les armes forgées par Vulcain. Ces motifs, tout d'abord de statuaire, furent ensuite développés par la peinture, et ce furent ces tableaux ainsi modifiés que reproduisirent fréquemment les sculpteurs de sarcophages. Une décoration de ce genre, appliquée à un sarcophage, était évidemment destinée à comparer avec Achille le défunt, qui sans doute avait parcouru une carrière militaire.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 20. Pistolesi IV, 100. Cf. Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 131 n. 84. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 438 n. 75. Ann. dell' Inst. 1860 p. 403—404. Heydemann, Nereiden mit den Waffen des Achill (Halle 1879), Abschnitt 4, Marmorwerke n. 2.

Au-dessus du sarcophage:

150 Fragment d'un groupe.

Trouvé sous Clément XIV à Palestrina (Préneste).

Du groupe entier s'est conservée la partie inférieure de la statue d'une jeune femme, assise sur le dos d'un cheval marin dans une attitude gracieusement nonchalante, le haut du corps légèrement tourné vers la gauche. Deux petits pieds, encore visibles sur la draperie qui recouvre le cou de l'animal, prouvent que ce personnage était accompagné d'un Amour. Les flots, dans lesquels se meut le cheval marin, sont figurés plastiquement; la faune aquatique est représentée par un dauphin qui dévore un polype, et par un autre poisson qui avale un petit objet de forme peu distincte. L'artiste, qui a restauré ce groupe, a mal replacé la partie brisée de la queue du cheval marin. Un morceau de cette queue, qui s'est conservé sur la plinthe, prouve que dans l'œuvre primitive elle avait une spirale de plus et que cette spirale était de plus grandes dimensions que les autres. D'une part on faisait ainsi équilibre, comme il était nécessaire, à la partie antérieure du corps de l'animal, d'autre part on remplissait l'espace laissé vide au-dessus de la plinthe. Si cette charmante composition a une grâce toute particulière, c'est parce que le sculpteur a su coordonner suivant des axes différents les mouvements des diverses figures. Le

Digitized by Google

travail, aussi fin que vivant, prouve que ce groupe est une œuvre originale grecque; elle semble dater de l'époque hellénistique, si l'on en juge par la manière pittoresque avec laquelle la nature est représentée sur la plinthe. Ce groupe est dans un très mauvais état de conservation; en outre, nous ne savons pas si c'était une œuvre isolée, ou si elle faisait pendant à un autre morceau, ou encore si elle faisait partie d'un ensemble de sculptures plus considérable: aussi nous est-il fort difficile de reconnaître le motif original et d'en apprécier la valeur. Si l'on admet que ce groupe formait un ensemble par lui-même, on peut supposer qu'il représentait Vénus, traversant la mer, accompagnée de l'Amour — ou encore Galatée qui, de la pleine mer, regarde Polyphème épris d'amour pour elle (voir n. 810). Si au contraire il était en relations avec une ou plusieurs autres statues, peut-être alors cette jeune femme est simplement une Néréide.

Römische Mittheilungen des arch. Instituts III (1888) T. II, p. 69—75.

A l'entrée de la Salle des Animaux:

151, 152 (64, 65) **Deux chiens molosses.**

L'un (n. 64) était autrefois au palais Pighini (sur la place Farnèse), l'autre (n. 65) a été trouvé près de la Torre della Chiaruccia située non loin de Civita Vecchia; tous deux sont très restaurés (voir Visconti, Mus. Pio-Cl. I p. 265 note 1). Restaurations: aux deux chiens, plusieurs morceaux des oreilles, les mâchoires, les jambes de devant, presque toute la jambe gauche de derrière, la plinthe; en outre au n. 64, le bas de la jambe droite de derrière, avec le morceau de la queue qui la touche, au n. 65 la jambe droite de derrière et la queue.

Ce type semble avoir été très célèbre dans l'antiquité; car nous en connaissons plusieurs répliques, dont quelques-unes sont supérieures au point de vue de l'exécution aux exemplaires du Vatican. Le vigoureux animal est assis; son regard bienveillant est fixé, avec une attention très soutenue, soit sur son maître soit sur une autre personne qu'il connaît. Sa gueule ouverte et sa poitrine violemment soulevée nous indiquent qu'avant de s'asseoir, il s'est

Digitized by Google

beaucoup remué; la pose même, dans laquelle il est assis, qu'il va bientôt se remettre en mouvement. Il est plus que probable que ce type a été imaginé à l'époque d'Alexandre le Grand. La peau de l'animal est reproduite avec une vérité, et les poils sont rendus avec un naturalisme, dont l'art plus ancien n'offre aucun exemple. Mais d'autre part ce type révèle une conception très élevée de l'organisme physique, qui ne peut guère trouver son égale dans les périodes suivantes. Ajoutez à cela que le plus grand artiste du temps d'Alexandre, Lysippe, était célèbre comme sculpteur de chiens (Pline n. h. 34, 63). On peut donc se demander si ce n'est pas lui qui a composé l'original de cette œuvre, dont le caractère concorde parfaitement avec sa manière artistique, d'autant plus que l'auteur a su indiquer avec beaucoup d'habileté dans l'attitude qu'il a donnée au chien, à la fois le mouvement qui a précédé et celui qui doit suivre; or c'est la qualité propre à Lysippe (voir n. 31).

Pistolesi IV, 100. Cf. Meyer-Schulze zu Winckelmanns Geschichte der Kunst V, 6, § 23. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 145 n. 68, 69. Braun, Ruinen und Museen p. 314.

Cabinet du Laocoon.

153 (74) **Groupe du Laocoon**, œuvre originale de trois artistes rhodiens, Agésandros et ses deux fils Polydoros et Athénodoros.

Trouvé le 14 Janvier 1506 dans le voisinage des Thermes de Titus (Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 16, p. 53).

La restauration du bras droit de Laocoon exécutée en stuc probablement par Agostino Cornacchini (vers l'année 1730) est fausse. Ce bras n'était pas tendu en l'air, mais recourbé, à peu près comme on le voit dans l'esquisse, attribuée à Michel Ange, qui est placée sur le pavé même auprès du groupe. Une boucle de cheveux qui se trouve au-dessus de l'oreille, à droite de la tête, et dont la partie supérieure est écornée, présente une section ronde et lisse, qui s'explique le plus naturellement du monde, si l'on admet que cette boucle était réunie à la

Digitized by Google

main soit directement, soit par l'intermédiaire d'un petit appui. On peut donc supposer que la main droite était placée tout près et un peu au-dessus de l'oreille. La construction générale du groupe est, dans cette hypothèse, beaucoup plus belle: elle a la forme d'une pyramide, dont la pointe est formée par la tête de la figure principale. Les autres parties restaurées sont: le bras droit du plus jeune fils et la main droite de l'aîné. Le plus jeune est sur le point de mourir; aussi devons-nous croire que son bras, au lieu d'être levé presque droit en l'air, retombait sans force soit en avant soit de côté vers la tête. Une rainure, qui entoure la tête de Laocoon et qui est surtout visible près de la nuque, prouve que le personnage principal portait une couronne de bronze, insigne de son sacerdoce.

Laocoon, malgré la défense d'Apollon, dont il était le prêtre, s'était marié et avait eu deux fils; suivant une autre tradition, il avait profané le temple en ayant dans l'intérieur du sanctuaire des rapports sexuels avec sa femme. Pour le punir, le dieu irrité envoya deux serpents qui, dans le développement épique du mythe, tuèrent Laocoon et l'un de ses deux fils, tandis que d'après un récit moins ancien, le père et les deux fils périrent. Il est très facile d'imaginer quelle était la situation des trois personnages avant le moment précis fixé dans le groupe: évidemment Laocoon et ses deux fils étaient debout près de l'autel pour offrir un sacrifice. C'est dans cette situation qu'ils furent surpris et enveloppés par les serpents. Les deux reptiles, par la pression même de leurs corps, ont rejeté en arrière sur l'autel le père et le plus jeune des fils, tandis que l'aîné est retenu à côté par leurs enlacements. Le plus jeune fils, mordu à la poitrine par l'un des serpents, vient de rendre le dernier soupir; son regard qui s'éteint est tourné vers le ciel; sa main gauche, avec laquelle il a vainement essayé d'écarter le serpent de son corps, est posée impuissante sur la tête du monstre. Le père est représenté au moment même où il est cruellement mordu; il frissonne de la tête aux pieds

Digitized by Google

sous l'impression d'une effroyable douleur. Cette souffrance physique suffit à expliquer le mouvement de toute la figure. Comme il arrive aux personnes que surprend à l'improviste une douleur cuisante, Laocoon rejette sa tête en arrière, et sa bouche paraît ouverte pour exhaler un profond gémissement. Le bras droit, si nous en avons restitué exactement la pose primitive, se contracte dans la direction d'où vient la morsure. Le haut du corps est contourné comme par une crampe, tandis que le pied droit, dont les doigts sont convulsivement tordus, heurte l'autel du talon. C'est encore la souffrance physique seule qui fait se tendre la jambe gauche. Si Laocoon avait voulu se redresser, il aurait placé son pied bien d'aplomb, au lieu de ne toucher le sol qu'avec les doigts et de biais. Sa main gauche s'est portée vers l'endroit où il est blessé, et a saisi le serpent. Mais ce mouvement n'est qu'instinctif; si Laocoon avait eu vraiment l'intention de se débarrasser du serpent, ce n'est pas en un point du cou aussi éloigné de la tête, mais immédiatement derrière celle-ci qu'il l'aurait saisi; en outre la main, au lieu de s'abaisser le long de la jambe, s'écarterait du corps. Le fils aîné n'a pas encore été blessé. L'un des serpents s'est enroulé autour de son bras droit et autour de son pied gauche. Le jeune homme essaie, avec la main gauche, de délivrer son pied; mais il est plus occupé du malheur de son père que de lui-même; il regarde Laocoon avec douleur, et lève vers lui sa main droite dans un geste de désespoir. Les artistes se sont-ils ici préoccupés de la tradition d'après laquelle l'un des fils put échapper aux deux monstres? La réponse reste douteuse. En tout cas, de ce fait que le fils aîné ne paraît pas irrémédiablement perdu, et qu'il semble souffrir du malheur de son père, il résulte que le caractère terrible de ce groupe est atténué par un détail plus doux.

Cette analyse est nécessaire et suffisante pour que nous puissions apprécier la valeur esthétique du groupe. L'image d'une douleur n'a vraiment un caractère tragique, que si cette douleur nous apparaît comme la conséquence

Digitized by Google

moralement fatale d'une faute commise. Or à ce point de vue notre groupe ne contient aucun détail qui indique pourquoi cette épouvantable catastrophe fond sur Laocoon et ses fils; l'impression produite n'est donc pas purement tragique; elle est surtout pathologique. Toutefois ce défaut a dû être moins sensible dans l'antiquité que de nos jours. Nous pouvons admettre que le public, pour lequel les trois artistes rhodiens travaillaient, connaissait fort bien le mythe représenté par l'œuvre, et que son imagination reconstituait très facilement la faute qui avait précédé le châtiment. En outre il est fort légitime de croire que l'intelligence du sujet était facilité par le souvenir d'un évènement précis, à la suite duquel le groupe avait été consacré. Supposons par exemple que le groupe ait été dédié pour rappeler qu'une troupe ennemie, qui avait pillé un sanctuaire voisin de Rhodes, avait été battue par les citoyens de cette ville; à la vue du monument, les Rhodiens songeaient aussitôt que Laocoon avait été tué pour avoir profané un temple. L'œuvre a un autre défaut: l'unité idéale des trois figures laisse à désirer. Le plus jeune fils meurt; le père est absorbé par sa souffrance physique; seul l'aîné des fils est en relation de sentiment avec l'un des deux autres personnages; l'expression de sa physionomie indique qu'il prend part au malheur de son père. Sauf ce détail, les trois figures paraissent n'être unies ensemble que par un lien extérieur, les enlacements des serpents. Mais ces défauts sont largement compensés par les qualités de l'œuvre. La composition du groupe est d'une harmonie admirable. Les artistes, avec une très grande finesse, ont su utiliser l'autel, pour obtenir la symétrie nécessaire entre les corps des deux enfants. Le nu est traité avec une science du corps humain, qui ne se retrouve à un égal degré que dans peu d'œuvres antiques et modernes. Il est impossible, lorsque l'on veut représenter un homme torturé par une souffrance convulsive, comme Laocoon, d'imiter un modèle donné. Une œuvre pareille ne peut être créée que si l'on a la connaissance la plus étendue de l'anatomie et de la pathologie. Agé-

Digitized by Google

sandros et ses collaborateurs ont résolu avec un succès éclatant ce difficile problème.

Le passage de Pline souvent discuté (XXXVI, 37, 38), où il est question des auteurs du Laocoon, ne contient aucun renseignement précis sur l'époque à laquelle ils vivaient; on ne peut même pas en tirer une conclusion probable. Il en est de même pour plusieurs bases qui se sont conservées, et dont les inscriptions désignent les fils d'Agésandros comme auteurs des œuvres placées sur ces bases. L'on a conclu du caractère paléographique de ces textes que Polydoros et Athénodoros vivaient vers l'année 100 avant J.-C.; mais cette conclusion n'a aucune valeur, parce que l'on ne sait pas si les bases en question supportaient les œuvres originales des deux artistes ou des copies postérieures; dans ce dernier cas les lettres, dont se composent les inscriptions, peuvent être transportées dans un alphabet plus récent. L'on a essayé de prouver que le Laocoon était postérieur à la frise des Géants de Pergame, qui fut exécutée sous le roi Eumène II (197—175 av. J.-C.); il faut considérer cette démonstration comme réfutée. L'appréciation impartiale du caractère artistique qui domine dans les deux œuvres conduit au résultat contraire. Après Alexandre le Grand se développa de plus en plus dans la plastique grecque une tendance nouvelle; on rechercha l'apparence matérielle et le brillant effet extérieur, au lieu d'approfondir l'idée qu'on voulait représenter. Il en résulta que peu à peu des motifs accessoires, autrefois négligés ou simplement stylisés, furent désormais copiés d'après nature, et qu'un élément pittoresque se mêla aux formes plastiques. Or dans la frise de Pergame cette tendance apparaît complètement développée, tandis qu'on n'en trouve aucune trace dans le groupe de Laocoon. Sa composition est plastique au sens le plus précis du mot, et dans l'exécution tout élément inutile est laissé de côté. Il est vrai que les artistes ont traité le corps du père avec un plus grand détail anatomique qu'il n'est coutume dans la plastique de l'époque antérieure; mais ils y étaient en

Digitized by Google

quelque sorte obligés par le sujet lui-même; les convulsions, qui secouent Laocoon, ne peuvent être rendues avec une véritable clarté que par une représentation minutieuse des muscles et des veines. Toutefois les auteurs ne se sont pas laissés aller à faire un vain étalage de détails anatomiques; ils ont au contraire subordonné toutes les formes au motif principal.

Il y a encore une différence capitale dans le travail des yeux. Dans les figures du Laocoon, le globe de l'œil est un peu aplati suivant la tradition de la sculpture grecque antérieure; sur la frise de Pergame, il est arrondi comme dans la réalité; c'est ainsi que nous le trouvons traité dans l'art gréco-romain, là où cet art n'a pas été influencé par des modèles plus anciens. De tout ce qui précède il résulte, à notre avis, que le Laocoon est plus ancien et plus voisin de l'époque d'Alexandre, que la frise de Pergame, composée sous le règne du roi Eumène II (197—175 av. J.-C.).

La bibliographie se trouve réunie dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1422; il faut y ajouter Robert, Bild und Lied p. 192 et suiv., Archäolog. Märchen p. 142—143, et Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 24 et suiv. Fig. 26. L'hypothèse de Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon (Berlin et Stuttgart 1883), à savoir que le Laocoon est moins ancien que la frise de Pergame, et date environ de l'année 100 av. J.-C., a été réfutée en termes décisifs par Brunn dans le Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen V (1884) p. 263—272, et par Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars (Berlin 1884). La question du Laocoon vient d'être traitée à fond par Förster dans les Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz (Leipzig 1890) p. 74—95, p. 428—438. Ce savant croit que le groupe de Laocoon date de l'époque hellénistique, mais est postérieur à la frise de Pergame et au taureau Farnèse. Je ne puis pas admettre comme plausibles les raisons que Förster fait valoir à l'appui de cette opinion. Mommsen a récemment étudié le passage de Pline (XXXVI, 37, 38) dans l'Hermès XX p. 285—287. Cf. Förster O. c. p. 76—83.

Au-dessus de la porte par laquelle on sort du Cabinet du Laocoon:

154 **Fragment d'un bas-relief de sarcophage, représentant une Erinnye.**

Ce fragment provient de la face latérale d'un sarco-

Digitized by Google

phage, sur lequel était représenté le tribunal de l'Aréopage jugeant Oreste. Il ne s'est conservé que la partie inférieure du corps d'une Erinnye: comme on le voit dans des répliques moins abîmées, elle est debout en face de Minerve (Athena) près de la table qui porte l'urne des sentences; l'on reconnaît encore sur notre fragment les deux pieds de la table, dont le restaurateur a fait un trépied. L'attribut, que l'Erinnye tient dans la main droite, est un fouet.

Robert, Die antiken Sarcophagreliefs II T. LVI, 164, p. 176.

Dans la cour:

155 (80) **Urne de marbre.**

Autrefois à la villa Mattei sur le Caelius. Restauration: la tête de la figure ailée de gauche.

Comme les inscriptions nous l'apprennent, cette urne renfermait les cendres de deux enfants, Gaïus Clodius Primitivus, mort à l'âge de onze ans, et Gaïus Clodius Appollinaris, mort à l'âge de cinq ans. La décoration est aussi significative que pleine de goût. L'inscription est entourée de colonnes en forme de troncs de palmiers. Au-dessous du texte sont sculptées deux femmes ailées, ouvrant une porte, problement celle du tombeau.

Monumenta Matthaeiana III T. 63, 2. Corp. inscr. lat. VI, 3 n. 15699.

156 (81) **Bas-relief représentant un cortége romain.**

Trouvé dans la cour du palais Ottoboni, aujourd'hui palais Fiano. Restaurations: presque toutes les têtes. Ne sont antiques que: les joues et une partie de la nuque de la première, et la figure regardant en avant (sauf le nez) du troisième personnage de gauche.

Sur l'emplacement du Champ de Mars, qu'occupe actuellement le palais Fiano, s'élevait sous l'empire romain l'Ara Pacis Augustae, que le sénat fit construire en l'honneur d'Auguste, lorsque l'empereur, en l'an 13 avant J.-C., revint d'Espagne et de Gaule. Outre le morceau qui se trouve actuellement au Belvédère, l'on a découvert dans ce palais plusieurs autres plaques ornées de bas-reliefs, qui doivent avoir fait partie de la décoration d'un seul et même

Digitized by Google

monument, si l'on en juge par leurs dimensions, par les sujets représentés, et par le style très caractéristique des sculptures. On a supposé avec raison que ce monument était précisément l'Ara pacis. L'ensemble des bas-reliefs, autant que les morceaux conservés nous permettent de l'affirmer, représentaient des citoyens romains, les plus hauts fonctionnaires et les prêtres, se rendant en procession solennelle à un sacrifice, sans doute au sacrifice offert pour remercier les dieux du retour heureux de l'empereur. Notre bas-relief nous montre une partie du cortége. En avant marchent deux licteurs; derrière eux s'avancent deux hommes vêtus de la toge, sans doute les préteurs: puis l'on voit un Camillus (v. n. 607), avec une boîte à encens (acerra) dans la main droite. Enfin suivent d'autres personnages togati, probablement des sénateurs.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 32. Pistolesi IV, 95. Mon. dell' Inst. XI T. XXXIV, XXXV 4; Ann. 1881 p. 314 n. 4.

157 (84) **Pierre tombale d'un Volusius.**

Trouvée dans le Columbarium des Volusii qui fut découvert en 1826 et 1827 à la Vigna Ammendola (sur la voie Appienne). La bibliographie de cette fouille dans Benndorf et Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112. Restaurations: le haut de la figure du personnage assis, depuis la base du nez jusqu'au-dessus du front.

Le personnage, dont l'urne cinéraire se trouvait à l'intérieur de cet autel, et qui était sans aucun doute un membre de la gens Volusia, est représenté en magistrat, assis sur une chaise curule, les pieds appuyés sur un tabouret (suppedaneum). Le monument est décoré d'ornements d'un beau style et bien disposés: aux angles inférieurs de la face, sont couchés deux sphinx; entre leurs ailes surgissent des feuilles d'acanthe; au-dessus d'eux s'élèvent des pilastres, du haut desquels pendent deux guirlandes de fruits qui vont se réunir derrière un masque scénique. Les côtés latéraux sont ornés à leur partie supérieure d'un bourrelet en forme de volute, auquel est suspendue une large guirlande de laurier. Les inscriptions trouvées dans le mausolée des Volusii prouvent qu'on y

Digitized by Google

enterrait entre les années 40 et 60 du premier siècle après J.-C. Le travail assez fin de notre autel indique la même époque.

Pistolesi IV, 104. Museo Chiaramonti III, 21. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 307 n. 52. Sur la chronologie du mausolée des Volusii: Corpus inscr. lat. IV 2, p. 1043—1044.

158 (85) **Statue d'Hygie.**

Appartenait jadis à un certain Pierantoni; acquise sous Pie VII. La tête, en marbre grec d'une provenance inconnue, est certainement antique, mais n'appartient pas au corps qui est sculpté dans du marbre de Paros. Restaurations du corps: les attributs, le bras droit, la main gauche avec la partie voisine de l'avant-bras, quelques morceaux de la draperie.

La tête présente une grande ressemblance avec certains types de Pallas originaires de l'Attique, qui datent des dernières années du Ve siècle av. J.-C.; la précision un peu sèche du travail semble indiquer qu'elle reproduit un original en bronze. Le diadème est orné de bas-reliefs représentant un masque de Gorgone entre deux serpents qui s'en approchent en rampant; ce détail est d'une grande importance pour l'interprétation de cette tête. Le masque de la Gorgone est évidemment un emblème de Pallas; mais les deux serpents, ainsi disposés comme éléments de décoration, ne figurent jamais parmi les attributs qui caractérisent cette déesse. Toutefois en Attique et dans plusieurs autres pays grecs, Pallas (Athéna) était honorée, sous le nom d'Athéna Hygie, comme la déesse qui donne la santé; sous ce nom les Athéniens lui dédièrent, pendant le dernier tiers du Ve siècle, une statue en bronze, œuvre de Pyrrhos, dont la base existe encore sur l'Acropole, avec la dédicace. Les deux serpents conviennent fort bien à une telle divinité, puisque cet animal jouait un rôle prépondérant dans le culte de la déesse de la santé; il était un des attributs ordinaires d'Hygie, lorsqu'elle était représentée à part, comme une déesse indépendante de Pallas (voir n. 876). Il semble donc qu'on puisse voir avec raison une image d'Athéna Hygie dans la tête placée sur la statue du Vatican. L'on a prétendu récemment

Digitized by Google

que cette tête reproduisait le type de la déesse créé par Pyrrhos; c'est là une hypothèse qui ne peut pas être démontrée; mais il faut en tenir compte, parce qu'en réalité l'ensemble des formes et le style de l'œuvre indiquent un original en bronze de l'époque, pendant laquelle cet artiste vécut.

Quant à la statue, dont le corps faisait partie, si l'on en juge d'après la liberté et la largeur avec lesquelles la draperie est traitée comme d'après la hauteur considérable à laquelle est placée la ceinture, il faut y voir la copie d'un original du IV[e] siècle, sans doute de la seconde école attique. Le manteau est drapé comme dans les statues d'Hygie; c'est donc certainement une image de cette déesse. L'artiste moderne a représenté Hygie faisant boire un serpent dans une coupe; il est douteux que cette restauration des mains et des attributs soit exacte. D'après les amorces qui se sont conservées, il est beaucoup plus probable que la déesse serrait de la main droite contre sa poitrine un serpent enroulé autour de son avant-bras droit, tandis que sa main gauche soutenait les spirales du reptile pendant au-dessous du bras droit; dans cette hypothèse, l'attitude de la figure serait plus naturelle et plus harmonieuse. C'est ainsi qu'est restaurée une statue d'Hygie du Musée de Berlin, qui reproduit le même original que celle du Vatican. La déesse serait donc représentée caressant affectueusement l'animal qui symbolise la santé.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 5 (voir Opere varie IV, p. 353 n. 133). Mon. dell' Inst. IX T. 49; Ann. 1873 Tav. d'agg. A, p. 4 et suiv. — Sur la haute ceinture: Archäolog.-epigr. Mittheilungen aus Österreich V (1881) p. 2—13. — Sur la statue de Berlin: Verzeichniss der antiken Sculpturen n. 353. — Sur la Athéna-Hygie de Pyrrhos: Ath. Mitth. XVI (1891) p. 156—165.

159 (88) **Haut-relief provenant d'un monument public,** probablement d'un arc de triomphe.

Restaurations: toute la partie inférieure et toute l'extrémité droite du bas-relief — de telle sorte que le dernier cheval à droite tout entier et les deux têtes de licteurs que l'on voit au-dessus sont d'une main moderne —, à la figure de Rome la tête, l'avant-bras droit, la main gauche, la

hampe du vexillum, la tête de l'homme représenté près de l'extrémité gauche du monument, le visage de la figure que l'on aperçoit au-dessus; en outre quelques petits éclats.

L'on peut admettre avec certitude que le cheval, dont la partie antérieure s'est conservée à l'extrémité droite du bas-relief, était l'un des quatre coursiers attelés au char sur lequel le général triomphateur rentrait dans Rome. Devant le char s'avance la déesse Roma, tenant un vexillum dans la main gauche; elle retourne la tête, et tend la main droite en avant, comme si elle voulait montrer le chemin au triomphateur. Comme tous les hommes qui font partie du cortége ont le visage rasé, ce bas-relief doit être antérieur à l'époque de l'empereur Hadrien. L'exécution pleine de caractère confirme cette hypothèse.

Pistolesi IV, 102. Cf. Braun, p. 308 n. 53.

Cabinet de l'Apollon.

160 (92) L'Apollon du Belvédère.

Selon toute vraisemblance, cette statue a été découverte non pas, comme on le rapporte ordinairement, près d'Antium (Porto d'Anzio), mais à Grotta Ferrata dans une propriété du cardinal Julien de la Rovère (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890; Arch. Anzeiger, p. 48—50). Elle fut placée dans le Belvédère par ce même cardinal, lorsqu'il fut monté sur le Saint Siége sous le nom de Jules II (Jahrbuch d. arch. Instituts V 1890 p. 10). Restaurations exécutées par Montorsoli (mort en 1546): le haut du carquois, la main gauche, l'avant-bras droit, la partie supérieure du tronc d'arbre, divers petits morceaux aux jambes et dans la draperie. Le tenon, dont on voit encore un débris à la hanche droite, réunissait au corps l'avant-bras droit qui ne reposait sur rien et lui donnait un point d'appui solide; dans la restauration, l'on a obtenu le même résultat en allongeant la partie supérieure du tronc d'arbre. La direction du tenon prouve que l'avant-bras droit se trouvait placé autrefois à environ cinq centimètres plus en avant qu'actuellement (Arch. Anzeiger 1890 p. 51).

On connaît le motif original de cette œuvre par une statuette en bronze trouvée en Epire, et qui fait aujourd'hui partie de la collection du comte Serge Stroganoff à Saint-Pétersbourg. Dans son ensemble cette statuette rappelle l'Apollon du Belvédère (Fig. 9). Elle tient de la main gauche un objet qui ne peut être qu'une égide,

Digitized by Google



Fig. 9.

bien que la partie pendant au-dessous du poignet ait disparu. En même temps et à la même place a été découvert un petit masque de Gorgone en bronze, et l'on a supposé avec une très grande vraisemblance qu'il ornait

Digitized by Google

primitivement le milieu de l'égide. Une égide en marbre aurait trop lourdement chargé le bras gauche de la statue du Vatican; aussi pouvons-nous admettre qu'elle était en métal repoussé et insérée dans la main en marbre. La statue représentait donc Apollon au moment où il marche contre ses ennemis et où il les effraie en leur présentant l'égide. L'artiste s'est évidemment inspiré des vers fameux de l'Iliade (XV, 306 et suiv.), qui décrivent Apollon marchant contre les Achéens dans cette attitude. Le dieu est sûr de lui-même, il a conscience de sa force; tout en lui prouve qu'il est certain de vaincre. La bouche ouverte et les narines légèrement tremblantes révèlent un mélange de colère et d'orgueilleux dédain. Mais son irritation ne s'exprime pas ailleurs et rien ne trouble la majesté sereine de son front. La statue nous donne une idée très claire de ce que les Grecs appellaient une théophanie, c'est à dire de l'intervention soudaine dans le monde réel d'une divinité jusqu'alors invisible. Grâce au nœud de cheveux disposé au-dessus du front, nous avons un point de repère pour déterminer l'époque à laquelle l'original fut composé. C'est seulement sous Alexandre le Grand que l'on voit apparaître pour la première fois ce genre de coiffure, destiné à augmenter encore l'expression imposante de la tête vue de face. La conception, qui vise à l'effet, est bien aussi dans l'esprit de cette époque. La description littéraire, qui rappelle le mieux l'Apollon du Belvédère, se trouve dans un poète de l'époque alexandrine, Apollonius de Rhodes (Argon. IV, 1692 et suiv.): les Argonautes ont perdu leur route en traversant la mer Egée par une nuit obscure et sans étoiles; c'est alors que, sur la prière de Jason, Apollon lève son arc d'or, qui répand autour de lui une lumière éclatante, grâce à laquelle les héros reconnaissent l'île d'Anaphe. Enfin nous connaissons dans l'histoire de cette époque un évènement tout à fait de nature à provoquer l'éclosion d'une œuvre comme ce type d'Apollon: c'est la défaite subie par les Gaulois en l'an 278 avant J.-C., lorsqu'ils essayèrent de surprendre Delphes. D'après le récit des habitants de la

Digitized by Google

ville, Apollon lui-même apparut sous les traits d'un jeune homme d'une beauté surhumaine; il s'élança du toit de son temple au milieu de tremblements de terre, de flocons de neige, d'éclairs et de coups de tonnerre. Les Gaulois s'enfuirent, saisis de terreur; les pertes qu'ils éprouvèrent furent si grandes qu'ils résolurent de quitter la Grèce. La délivrance du sanctuaire commun et la défaite des Barbares excitèrent le plus vif enthousiasme chez les Hellènes de cette époque, pauvres en gloire militaire. En souvenir de cet évènement, une fête fut fondée à Delphes sous le nom de Fête de la Délivrance (Soteria); plusieurs dons furent apportés au temple et dédiés à Apollon, parmi lesquels, semble-t-il, se trouvait l'original de la statue du Vatican. L'attitude, dans laquelle le dieu est représenté, correspond, autant que le permettent les lois de la plastique, à la légende de Delphes. Apollon, qui vient de sortir de son temple, ralentit sa marche et lève l'égide pour jeter le désordre dans les rangs des ennemis qui s'approchent de la ville; l'attitude et la physionomie du dieu indiquent que son apparition produit l'effet attendu et écrasant. En outre l'égide fait penser aux phénomènes atmosphériques qui, d'après la tradition, se produisirent lorsque les Gaulois s'approchèrent de Delphes; car l'égide était primitivement un symbole de la tempête, et il semble que cette signification n'ait jamais entièrement disparu de la conscience populaire.

La statue du Vatican n'est pas l'original, mais une copie exécutée au commencement de l'empire. L'on s'en rendra compte de la manière la plus frappante en la comparant avec une tête en marbre, découverte à Rome et qui se trouve actuellement au Musée de Bâle. Comme type, cette tête ressemble à l'Apollon du Belvédère; mais au point de vue de l'exécution, on reconnaît que les principes traditionnels de l'art grec y sont mieux appliqués que dans la statue du Vatican: le crâne est plus large, les cheveux sont traités avec plus de simplicité mais avec plus de sentiment; les lignes du visage, en particulier les

Digitized by Google

contours de la mâchoire inférieure et du menton, y sont plus énergiquement accusées. Aussi nulle raison sérieuse ne peut être invoquée contre l'opinion, d'après laquelle la statue, dont faisait partie la tête du Musée de Bâle, serait précisément l'original de l'Apollon du Vatican. En tout cas elle était plus voisine de l'original que la statue du Belvédère. L'auteur de cette statue a partout atténué l'énergie des formes, pour obtenir une élégance plate; cette tendance se manifesta, dans la sculpture idéale de l'empire, d'abord avec une certaine mesure; puis elle s'accrut de génération en génération, et atteignit son apogée sous les Antonins.

La bibliographie se trouve dans Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II[3] p. 318—327, p. 353—356, Anm. 11—128, et Kunstmythologie IV p. 248 et suiv. La statue est bien publiée dans l'Atlas qui fait partie de ce dernier ouvrage: pl. XXI n. 6, pl. XXIII n. 20. L'on a récemment tenté de prouver, comme c'était l'opinion générale autrefois, que la statue du Vatican représentait Apollon tirant de l'arc (Jahrbuch des arch. Instituts II 1887 p. 260 et suiv.; Hoffmann, Aegis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvédère, Metz 1887. Le même, Herm-Apollo Stroganoff, Marburg 1889. Bull. della comm. arch. comunale XVII 1889 T. XIII—XIV, p. 407 et suiv., p. 451 et suiv.). Mais ces tentatives réussiront difficilement.

161 (94) Haut-relief: deux femmes avec un taureau.

Trouvé au cours d'une fouille entreprise dans la Terre de Labour. Toute la moitié gauche du bas-relief est moderne; la brisure traverse à peu près verticalement le cou du taureau, puis décrivant une ellipse elle passe par la tête de l'animal, et va finir entre ses deux jambes de devant. Dans la moitié droite, il y a aussi beaucoup de restaurations: la tête, le cou, la poitrine, le bras gauche et la main droite de la femme qui marche devant le taureau; les cornes, l'oreille droite et le pied gauche de devant du taureau. Du thymiaterion ne s'est conservée que la partie inférieure, celle que l'on voit immédiatement au-dessus du cou de l'animal. Mais toutes ces restaurations ont été faites d'après une réplique plus intacte qui se trouve au Musée de Florence (cf. Mélanges d'arch. et d'hist. publ. par l'Ecole française de Rome X 1890 p. 170 suiv.); elles sont donc en général exactes. Il semble seulement que la femme marchant devant le taureau ne tenait pas de la main droite un cordon de perles suspendu au thymiaterion: ou elle saisissait le fût de l'objet ou tout simplement elle gesticulait avec sa main.

Digitized by Google

Deux femmes sont représentées conduisant un taureau au sacrifice. Comme l'animal se débat, la femme placée en arrière tire violemment sur la corde, que l'on doit se figurer enroulée autour des cornes et du front du taureau; l'autre marche devant lui, se retournant vers sa compagne et lui adressant la parole. L'on ne sait pas si le vase à encens en forme de candélabre (thymiaterion), que l'on aperçoit au-dessus du cou de l'animal, était tenu dans la main droite par la femme qui marche en avant, ou si nous devons nous le représenter à part et à l'arrière-plan. D'ailleurs, que l'on adopte l'une ou l'autre des deux hypothèses, la présence de cet objet nous indique que le sujet du bas-relief est la préparation d'un sacrifice. Le point de départ de cette composition est évidemment l'un des bas-reliefs qui ornaient la balustrade du temple de la Victoire Aptère, construit sur l'Acropole d'Athènes peu de temps avant le commencement de la guerre du Péloponnèse. Mais en outre le sculpteur paraît ou bien s'être inspiré d'autres modèles indépendants ou bien avoir été influencé par les transformations pittoresques de cette composition attique. Sur la balustrade les femmes sont ailées; ce sont des Victoires; dans le bas-relief du Vatican elles sont représentées sans ailes; il faut alors les considérer sans doute comme des Bacchantes, qui emmènent un taureau pour l'offrir en sacrifice à Bacchus.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 9. Pistolesi IV, 99. Millin, Gal. myth. pl. 54, 267. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 111, 468. Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike T. I d, p. 31—38. Le reste dans Friederichs-Wolters n. 809. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 71 n. 100 b. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 34.

Digitized by Google

La Salle des Animaux.

La description commence à droite de l'entrée.

162 (107) **Groupe: un cerf saisi par un chien braque.**

Ne sont antiques que le corps du cerf, la tête, les jambes de devant et les pattes de derrière du chien.

Le cerf est arrêté dans sa course; il retourne la tête sous l'impression de la douleur que lui cause la morsure du chien. L'exécution dénote un talent plein de finesse. L'auteur a surtout réussi à rendre le plissement de la peau produit par les dents du chien.

Pistolesi V, 4. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 316 n. 55.

163, 164 (116, 117) **Groupe: deux lévriers jouant ensemble. Statuette: un lévrier.**

Ces deux morceaux proviennent du Monte Canino ou Cagnuolo près de Civita Lavinia, ainsi nommé sans doute par allusion à cette découverte ou à quelques autres plus anciennes du même genre. Dans la statuette, le corps seul est antique.

La groupe représente deux lévriers qui jouent ensemble, et dont l'un mord l'autre à l'oreille; la sveltesse et la mobilité qui caractérise ces animaux y sont parfaitement rendues. Il en est de même pour la statue isolée.

Pistolesi V, 5. Cf. Meyer-Schulze zu Winckelmann, Gesch. d. Kunst V, 6, § 23. Friederichs-Wolters, Bausteine, n. 1703.

165 (134) **Statuette: Hercule (Héraclès) traînant le lion de Némée qu'il vient de tuer.**

Hercule (Héraclès) seul, sauf les bras et les pieds, paraît antique; tout le reste n'est qu'une restauration moderne.

Clarac V, pl. 791 n. 1981. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 317 n. 57.

Digitized by Google

166 (137) **Statuette: Hercule (Héraclès) tuant le Thrace Diomède.**

Elle faisait partie, avec trois autres statuettes qui se trouvent dans la même salle, d'un ensemble représentant les travaux d'Hercule (Héraclès). — Numéro 141 du Musée: cette figure est inexactement restaurée. Hercule n'emportait pas le trépied delphique; au contraire il portait sur son épaule gauche le sanglier d'Erymanthe, et effrayait Eurysthée, qui était représenté sur la plinthe en plus petites dimensions. — N. 208: Hercule tuant Géryon. — N. 213: Hercule enlevant Cerbère. Les quatre statuettes ont été trouvées l'une auprès de l'autre dans les fouilles entreprises à Ostie par R. Fagan. Elles sont d'un travail médiocre et très restaurées.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 5—8. Clarac V, pl. 797 n. 2001, pl. 798 n. 2009, pl. 800 n. 2001, 2010. Cf. Fea, Relazione d'un viaggio ad Ostia p. 43. Sur le numéro 141 du Musée: Zoega, Bassirilievi II p. 71 not. 85.

167 (138) **Jeune Centaure avec un Amour sur le dos.**

Trouvé derrière l'hôpital de St-Jean de Latran. Restaurations: la tête, les deux bras (avec les attributs), la queue, l'Amour moins ses fesses, le tronc de palmier qui sert d'appui et presque toute la plinthe. Dans les jambes de cheval du Centaure, il n'y a d'antique qu'un morceau de la cuisse antérieure droite et le pied antérieur gauche.

Cette statue reproduit le même original qu'une statue du Musée du Capitole (n. 512), à propos de laquelle nous étudierons le type même de l'œuvre; mais ici le bras droit levé présente une disposition particulière. Sur l'aine gauche s'est conservée l'amorce d'un appui oblique, qui ne peut avoir servi qu'à réunir le corps du Centaure à un objet relativement lourd tenu par la main droite levée. Le restaurateur moderne a supposé que cet objet était un lièvre, et il est peut-être tombé juste. Dans ce cas l'idée exprimée par ce groupe serait la suivante: le Centaure se livre au plaisir de la chasse, il est satisfait du gibier tué; mais sur son dos est déjà assis le dangereux dieu de l'amour, qui poursuit le chasseur insouciant et va bientôt s'emparer de lui. Cette conception est tout

Digitized by Google

à fait d'accord avec l'esprit de l'époque hellénistique; en poésie elle est exprimée avec une analogie frappante dans l'idylle XII (II) de Bion.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 51. Pistolesi V, 10. Clarac IV, pl. 739 n. 1783. Cf. Welckers Zeitschrift p. 330. Braun, Ruinen und Museen p. 317 n. 58.

168 (139) **Statuette équestre de Commode (?).**

Autrefois à la villa Mattei; acquise sous Clément XIV. Dans la figure de l'empereur sont restaurés: les deux jambes au-dessous du genou, le bras droit; dans le cheval, les oreilles, les jambes de devant, la partie inférieure des jambes de derrière; en outre presque tout le tronc d'arbre et la plinthe.

Un homme en costume de chasse dirige du haut de son cheval un épieu contre un animal qui se trouve au-dessous de lui. La tête présente une certaine ressemblance avec le portrait de Commode; mais cette ressemblance n'est pas assez frappante pour que nous y voyions certainement une image de cet empereur. En tout cas le style et l'arrangement des cheveux et de la barbe prouvent que nous sommes en présence d'un personnage de l'époque des Antonins. La composition si claire et si naturelle de ce petit groupe n'a pas été inventée par l'artiste qui a sculpté la statuette: il l'a empruntée à l'art antérieur. Il suffit de rappeler ici que Trajan est représenté de la même façon sur deux médaillons en bas-relief de l'arc de Constantin. C'est précisément grâce à ces deux tableaux que l'on a pu restaurer exactement la statue du Vatican.

Monumenta Matthaeiana I, 93. De Rossi, Raccolta di statue T. 104. Pistolesi V, 11. Clarac V, pl. 962 n. 2475. Museo Chiaramonti III, 24. Cf. Winckelmann, Geschichte der Kunst XII, 1, § 21. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, p. 237, note *. Braun, Ruinen und Museen p. 318 n. 59. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2 p. 235 n. 53, p. 243. — Pour les représentations de Trajan: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1890) T. 42, 1, T. 43, 7.

169 (151) **Autel avec un bélier immolé.**

Autrefois à la villa Mattei, acquis sous Clément XIV. Restaurations: le mufle et la partie inférieure des jambes.

Un bélier immolé est étendu sur l'autel; de son corps éventré sortent les intestins et le foie. La sculpture est

Digitized by Google

d'une vérité étonnante. Par les entailles en forme de parallélogramme que l'on voit sur la toison du bélier, le sculpteur a évidemment voulu représenter la croûte de boue fendillée qui recouvre la laine des moutons, avant qu'elle n'ait été nettoyée en vue de la tonte.

Monumenta Matthaeiana II, 69. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 33; cf. I, p. 237, note *. Braun, Ruinen und Museen p. 318 n. 60.

170 (153) **Chevrier au repos.**

Une brisure traverse le haut de la poitrine et de l'avant-bras droit du berger. Tout ce qui est à droite de cette brisure paraît moderne.

Un jeune berger est endormi au milieu de ses chèvres; il est commodément étendu sur le gazon, tandis que sa tête repose sur un petit monticule recouvert d'une peau d'ours. Auprès de lui gisent à terre son pedum et sa syrinx. Cette composition procède sans aucun doute de l'esprit idyllique, qui commença à se développer dans la peinture grecque depuis le temps d'Alexandre le Grand. Ce morceau et d'autres petits monuments du même genre (voir n. 927) servaient à la décoration des jardins, qui se trouvaient dans les péristyles des maisons romaines, décoration dont la maison de Marcus Lucretius à Pompei peut donner une idée.

Pistolesi V, 13. Clarac IV, pl. 741 n. 1784. Cf. Braun p. 318 n. 61.

171 (154) **Léopard.**

Restaurations: la tête, le cou, les membres antérieurs avec la partie voisine du poitrail, le tronc d'arbre, la plinthe.

Pline (n. h. 35, 2) rapporte que sous l'empereur Claude la mode s'introduisit de nuancer la couleur des marbres par l'emploi de petits morceaux d'autres pierres; ce travail de marqueterie servit à représenter des objets et des animaux: «Nous avons donc commencé», conclut-il, «à peindre avec la pierre.» Notre léopard nous met sous les yeux un essai de ce genre. Le corps est en albâtre oriental. Le sculpteur a rendu les taches de la peau au moyen de morceaux ronds de marbre noir (nero antico), qui sont incrustés dans l'albâtre, et dont le centre est

Digitized by Google

nuancé par des morceaux plus petits de marbre jaune (giallo antico).

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 162 n. 41. Rheinisches Museum XXV (1870) p. 397—398.

172 (157) **Bas-relief hellénistique: scène champêtre.**

Trouvé sous Pie VI à Otricoli.

Un paysan fait boire une vache, qu'il va vendre à la ville avec son veau, à une fontaine située près du chemin et ombragée par un vieil arbre vénérable. Tandis que la vache apaise sa soif, le veau qui l'accompagne tète à sa mamelle. Si le paysan tient dans sa main droite une branche de feuillage, ce n'est pas, comme on l'a cru en général, pour faire subir à la vache une lustration, mais tout simplement pour écarter les mouches de l'animal et de lui-même. Au pedum, que l'homme porte sur son épaule, deux canards sont suspendus; ils sont évidemment destinés eux aussi au marché de la ville. Au fond l'on aperçoit un sanctuaire rustique, un petit temple ionique entouré d'un mur. L'exécution ne manque pas de caractère, mais elle est un peu sèche.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 33. Pistolesi V, 14. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. 74. Cf. Welckers Zeitschrift p. 441. Braun, Ruinen und Museen p. 319 n. 62. Boetticher, Der Baumkultus p. 47. Friederichs-Wolters n. 1901. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 69.

173 (158) **Bas-relief: Amour sur un char traîné par deux sangliers.**

Trouvé probablement dans les fouilles que le cardinal Francesco Barberini fit exécuter à la villa d'Hadrien près de Tivoli; acquis sous Pie VI.

Le tout-puissant Amour a réussi à dresser deux sangliers pour la course du cirque. Les deux lourds animaux, attelés côte à côte, s'élancent en avant; ce mouvement et cette attitude, si contraires à leur nature, sont exprimés sur ce bas-relief avec beaucoup d'humour et d'habileté. Le but de leur course paraît être l'autel, que l'on voit à droite, et dont la décoration est pleine de goût. Le travail est très fin.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 12. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana III 17, 1. Pistolesi V, 14. Cf. Welckers Zeitschrift p. 368. Braun p. 319 n. 63. Friederichs-Wolters n. 1900.

174 (164) **Groupe: cerf attaqué par deux chiens braques.**

Ce groupe, d'une composition heureuse, a été très habilement exécuté; mais il est fortement restauré.

175 (172) **Tête d'un âne en marbre gris.**

Restaurations: les oreilles, sauf la partie inférieure, et quelques éclats insignifiants.

La couronne de lierre, qui entoure la tête de l'animal, indique qu'il faisait partie du cortège bachique, par exemple qu'il portait Ariane ou une belle Bacchante. L'âne est très satisfait de son rôle, et il exprime ce sentiment à sa manière, en rejetant les oreilles en arrière.

176 (173) **Groupe: cerf attaqué par un chien braque.**

Il n'y a d'antique que le corps du cerf, les deux pattes de devant, la patte de derrière droite, et le bout de la queue du chien.

Ce groupe est analogue au n. 162 (107). Mais ici le cerf se dresse violemment sous l'action de la douleur.

Pistolesi V, 15. Cf. Braun p. 316 n. 55.

177 (182) **Tête d'un âne.**

Restaurations: les oreilles.

L'âne, qui a senti l'odeur d'une jument, lève la tête et exprime son désir en brayant.

178 (194) **Truie avec douze cochons de lait.**

Groupe trouvé dans le jardin des nonnes Barberini, audessus de l'ancienne vallée de Quirinus, auj. Valle di S. Vitale, qui sépare le Viminal du Quirinal. Restaurations: le groin et les oreilles de la truie.

A l'endroit, où ce groupe a été découvert, il faut s'attendre à rencontrer des monuments qui se rapportent à l'origine de la ville de Rome: aussi, selon toute apparence, notre groupe représente le prodige que vit Enée sur le rivage de Laurentum. Il est vrai que, d'après la tradition, la truie de Laurentum mit bas trente petits. Mais il était

Digitized by Google

difficile de réunir autant de figures en un groupe plastique, et l'on comprend très bien que le sculpteur se soit borné à douze cochons de lait. L'ensemble est traité avec un naturel merveilleux. L'artiste a su reproduire parfaitement la peau lisse et presque veloutée, qui distingue les porcs italiens de ceux des régions plus septentrionales, et rendre l'expression à la fois stupide et béatement satisfaite de la truie. Il est impossible de donner une idée plus frappante du mouvement des petits pourceaux et de leur grouillement autour des mamelles de la truie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 32, 2. Cf. Braun p. 320 n. 64. Detlefsen, De arte Romanorum antiquissima III p. 4.

179 (202) **Tête de chameau.**

Restauration: l'extrémité de la mâchoire inférieure.

Lorsque le chameau est agacé par quelqu'un, il a l'habitude de riposter en crachant. Tel est précisément le geste que l'auteur de cette tête a représenté. Comme l'indique le trou percé dans la gueule du chameau, cette tête servait de fontaine; l'eau, en coulant, devait donner une idée très exacte du crachat. L'expression particulièrement stupide du chameau est très bien rendue.

Pistolesi V, 16.

180 (228) **Groupe: Centaure marin enlevant une Nymphe.**

Trouvé dans une carrière de pouzzolane, à la Vigne Degli-Effetti, près de la voie Latine. Les flots, sur lesquels le groupe est placé comme sur une base, ont été ajoutés par le restaurateur; dans le groupe lui-même il y a beaucoup de parties restaurées.

Le Centaure marin emporte la Nymphe dans son bras droit, et lève la main gauche en signe de triomphe; la jeune fille a saisi de la main gauche les cheveux de son ravisseur; elle étend le bras droit et appelle au secours. Un Amour, qui se balance sur la queue de poisson du Centaure, tend avec sa main droite son oreille vers la Nymphe, comme s'il voulait entendre plus distinctement son cri d'angoisse; un autre Amour, appuyé sur le haut de la queue, met sa main sur sa bouche, comme pour lui re-

Digitized by Google

commander le silence. Ce groupe servait lui aussi à la décoration d'une fontaine; car d'après la relation de la fouille, la statue du Centaure était percée de part en part pour donner passage à une conduite d'eau, et l'ouverture qui se trouvait entre les deux jambes du monstre paraît n'avoir été bouchée qu'au moment de la restauration. D'ailleurs je dois avouer que l'antiquité de ce groupe me semble un peu douteuse, bien que le récit de la fouille ne soit nullement suspect.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 33. Pistolesi V, 18. Millin, Gal. myth. pl. 175, 301. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 248, 514. Hirt, Bilderbuch T. 18, 9. Clarac IV, pl. 745 n. 1808. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III p. 1864 Fig. 1964. Cf. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun p. 320 n. 65.

Au-dessous

181 **Couvercle de sarcophage de forme ovale.**

Les bas-reliefs, dont l'ensemble se compose de beaux motifs, empruntés à l'art plus ancien et habilement combinés, représentent plusieurs scènes du cortège bachique. Bacchus (Dionysos) est couché sur un chariot traîné par deux panthères, Silène sur un chariot traîné par deux ânes. Sur un second chariot traîné par deux panthères est étendue une femme, probablement Ariane. Sur un troisième sont entassés des masques de Satyres, des coupes à boire et une syrinx. Deux chameaux et un éléphant, chargés eux aussi d'attributs bachiques, paraissent faire allusion à l'expédition de Bacchus dans l'Inde. Des Pans lascifs poursuivent des Bacchantes ou des Hermaphrodites. Au centre du cortége bachique Hercule au repos est assis, tenant un canthare de la main gauche.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 33. Pistolesi V, 19. Cf. Stephani, Der ausruhende Herakles p. (447) 195. Braun, Ruinen und Museen p. 321—322.

182 (232) **Partie supérieure d'un Minotaure.**

Autrefois chez le sculpteur Cavaceppi. Restaurations: les cornes et les oreilles.

Ce fragment faisait partie d'un groupe, qui représentait le combat entre Thésée et le Minotaure. Le monstre

Digitized by Google

pressent qu'il sera vaincu par son agile ennemi; il roule ses yeux avec rage et fureur. Le passage du corps humain à la tête d'animal est très habilement rendu.

Cavaceppi, Raccolta di antiche statue II, 6. Braun, Zwölf Basreliefs, cul de lampe du n. 5, Daedalos und Pasiphae; Ruinen und Museen p. 322 n. 66.

183 (233) **Groupe très restauré et en partie retouché: une vache et un valet de ferme.**

Ce groupe très mutilé a été restauré de manière à représenter un taureau, dont un homme assis à terre saisit les testicules: c'est là une action inexplicable. Il est évident que ce taureau était une vache; l'homme de sa main gauche lui prenait le pis, et tirait de sa main droite sur la corde enroulée autour des cornes, afin de donner à l'animal la position la plus commode pour la traite du lait.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 30. Clarac IV, pl. 770D n. 1908A. Cf. Welckers Zeitschrift p. 471.

Digitized by Google

Galerie des Statues.

La description commence à droite de l'entrée.

184 (248) **Statue cuirassée, avec la tête d'Albinus.**

Trouvée à Castro nuovo (près de Civita Vecchia).

Sur la cuirasse, dont le style est celui de la seconde moitié du premier siècle après J.-C., se voit un Palladium, entre deux Victoires court vêtues. La tête antique, placée sur le torse, mais qui ne fait pas partie de la statue (le nez est restauré), appartenait autrefois au marchand d'objets d'art Belisario; c'est un portrait de Clodius Albinus (193—197 ap. J.-C.), dont la physionomie exprime bien le caractère brutal et emporté de ce vaillant général. Les portraits d'Albinus sont très rares; car Septime Sévère fit tout son possible pour effacer le souvenir de cet adversaire qu'il détestait plus que tout autre.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 11. Pistolesi V, 33. Clarac V, pl. 964 n. 2479. Pour la tête: Visconti, Iconographie romaine III p. 97, pl. 47 n. 6, 7. Cf. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun, Ruinen und Museen p. 354 n. 93. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 13.

185 (250) **Statue de Thanatos** (la Mort).

Trouvée près de la voie Labicane dans le groupe de ruines connu sous le nom de Centocelle; acquise pour le Vatican sous Clément XIV. Restaurations: le bout du nez et quelques éclats dans les cheveux.

Cette statue représente un jeune homme d'aspect délicat, dont les cheveux tombent en longues boucles et dont la tête penchée exprime la plus profonde tristesse. Les trous visibles dans le dos de la statue ne peuvent avoir servi qu'à y attacher des ailes, peut-être en bronze doré, ce qui a son importance pour l'appréciation esthé-

Digitized by Google

tique de l'œuvre; car ces deux ailes constituaient le fond le mieux approprié au corps svelte du jeune éphèbe. L'exécution est médiocre; les coins de la bouche sont travaillés au trépan sans souplesse et produisent un effet désagréable.

Il est facile de reconstituer la statue, grâce à plusieurs répliques mieux conservées, dont deux se trouvent à Rome, l'une dans la Galerie des Candélabres (n. 393), l'autre au Musée du Capitole (n. 569). La main gauche tenait un arc, la main droite tendue vers la terre une torche renversée. L'on ne sait pas s'il y avait sur la plinthe, d'un côté, au-dessous de la torche, un petit autel (comme dans le n. 393 — voir n. 396), et de l'autre côté un appui, soit par exemple un pilastre recouvert d'une draperie tombante, soit un tronc d'arbre auquel un carquois était attaché (comme dans les n. 393 et 569). L'expression du visage et le symbole de la torche renversée prouvent sans aucun doute que cette statue représente la personnification de la mort, Thanatos. Thanatos paraît être douloureusement affligé par le devoir qui lui incombe de détruire la vie humaine; de même dans Euripide (Hercules furens, 846 et suiv.) Lyssa ne se décide qu'après beaucoup de résistance à jeter Hercule dans le délire. La torche renversée est un symbole bien connu de la mort. L'arc s'explique par une croyance enracinée depuis les temps les plus anciens dans la conscience populaire, et d'après laquelle beaucoup de morts naturelles seraient causées par des traits partis de la main des Dieux. La conception du sujet et le modelé des formes, autant qu'on peut le juger dans une œuvre d'exécution si médiocre, indiquent un original hellénistique primitivement destiné sans doute à la décoration d'un tombeau.

L'on a essayé de voir dans cette statue un Amour, qui regarde avec pitié une Psyché agenouillée à droite auprès de lui, ou qui pleure sur l'âme d'une morte qui lui est ravie; ce qui réfute cette opinion, c'est que sur plusieurs répliques (par exemple n. 393) le jeune homme n'a point les ailes, qui ne manquent jamais dans les représentations

Digitized by Google

de l'Amour. Aussi n'est-il pas besoin de combattre plus longtemps l'hypothèse autrefois courante, à savoir que cette statue reproduisait un Amour de Praxitèle. Il est très vrai qu'elle peut avoir été inspirée par un type de Praxitèle, mais en ce cas elle a été penétrée par l'esprit d'une époque postérieure; car l'arrangement compliqué de la chevelure est sans exemple dans l'art grec avant Alexandre le Grand. Enfin il est impossible d'admettre que cette statue représente Hymen, le dieu du mariage, l'attribut de l'arc étant incompatible avec cette interprétation.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 12. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 35, 144. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 497 Fig. 538. Toute la bibliographie se trouve réunie dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1578, où est exposée l'hypothèse d'un Amour attristé. Pour le groupement de l'Amour avec Psyché, voir Stephani, Die Antiken-Sammlung zu Pawlowsk p. 6 n. 8, et Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II[3] p. 33—34. — Quant aux répliques de cette statue, voir Bull. dell' Inst. 1877 p. 51 et suiv., où l'auteur développe l'opinion que cette statue est celle du dieu Hymen.

186 (251) **Réplique** médiocre et très restaurée du **Doryphore de Polyclète** (voir n. 58).

Comme l'indique le poli et le brillant de la surface, ce morceau date de l'époque d'Hadrien ou des Antonins.

Bull. dell' Inst. 1864 p. 30.

187 (253) **Partie supérieure du corps d'un Triton ou d'un Centaure marin.**

Trouvée dans la propriété S. Angelo près de Tivoli. Restaurations: le bout du nez, quelques morceaux aux oreilles et dans les cheveux, presque tout le torse.

La partie inférieure de la statue manque, et nous ne savons pas si elle se terminait simplement en corps de poisson ou bien si les membres de devant étaient des jambes de cheval, tandis que l'extrémité du corps était une queue de poisson: aussi ne pouvons-nous dire si le personnage représenté était un Triton ou un Centaure marin. En tout cas cette statue est, parmi toutes les œuvres du même genre qui se sont conservées, celle qui a le plus de grandeur; elle peut surtout nous faire com-

prendre comment Scopas traitait de tels êtres marins. Les Tritons, les Centaures marins et les Néréides forment dans une certaine mesure un cortège qui anime la mer; aussi l'art plastique a-t-il emprunté, pour les caractériser, plusieurs formes particulières au cortège de Bacchus. C'est ainsi que les oreilles de notre statue ressemblent à celles d'un Satyre, et que la peau de poisson nouée sur la poitrine rappelle la nebris. La tête, d'un caractère grandiose, a l'expression mélancolique particulière aux divinités marines. On dirait que le Triton jette un regard douloureux sur l'étendue infinie de la mer, et que sa bouche ouverte exhale un soupir. La chevelure paraît toute trempée. Par la forme de la tête et le modelé du visage notre statue rappelle un type célèbre créé par la seconde école attique, la figure de Niobé pleurant; aussi nous pouvons admettre qu'elle est en relations plus ou moins étroites avec l'art de Scopas. Il reste toutefois à examiner si, dans les statues du même genre, Scopas n'atténuait pas la mélancolie de l'expression et si ce n'est pas une école postérieure qui a accentué ce caractère et l'a rendu tel que nous le saisissons dans la statue du Vatican.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 34. Pistolesi V, 34. Clarac IV, pl. 745 n. 1806. Millin, Gal. myth. pl. 73, 300. Hirt, Bilderbuch T. 18, 8. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 132, 513. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. XVII, 1. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1862 Fig. 1962. Brunn und Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur n. 137. Cf. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun, Ruinen und Museen p. 329 n. 69. Athen. Mittheilungen VI (1881) p. 422.

188 (255) **Statue de Pâris.**

Autrefois au palais Altemps. Restaurations: le bout du nez, la partie du bras droit qui sort de dessous la tunique, l'avant-bras gauche, le bas de la jambe droite — sauf l'extrémité antérieure du pied — le pied gauche. Ce dernier a été replacé dans une fausse position, et de telle sorte que la jambe gauche a été raccourcie très mal à propos. L'on reconnait encore sur la plinthe, au-dessous de la plante du pied moderne, l'amorce du talon antique. La statue a beaucoup souffert d'un grattage inopportun.

Du premier coup d'œil l'on voit que Pâris est représenté ici comme l'arbitre des trois déesses; aussi le restau-

Digitized by Google

rateur a-t-il eu raison de lui placer une pomme dans la main droite. Tandis que dans l'art gréco-romain le type de Pâris est en général celui d'un jeune homme efféminé, encore presque adolescent, il est ici figuré sous les traits d'un éphèbe, au corps vigoureux, d'une beauté merveilleuse, aussi capable de combattre vaillamment que de séduire des femmes. D'autre part Pline (n. h. 34, 77), parlant du Pâris d'Euphranor, un sculpteur, qui a connu tout au moins les premières années du règne d'Alexandre le Grand, dit que dans cette statue l'on peut reconnaître à la fois l'arbitre des déesses, l'amant d'Hélène, et aussi le meurtrier d'Achille. Cette description s'applique parfaitement à la statue du Vatican. En outre l'on y retrouve les proportions particulières à Euphranor, à savoir un corps plutôt grêle, une tête relativement grosse, des bras et des jambes très développés. On peut donc admettre sans témérité que notre figure reproduit le Pâris d'Euphranor. Deux amorces, qui se sont conservées l'une sur la plinthe à gauche de la jambe gauche, l'autre dans la draperie qui recouvre la cuisse gauche, sont peut-être les traces d'un pedum dont les extrémités s'appuyaient en ces deux endroits.

De Rossi, Raccolta di statue T. 124. Piranesi, Racc. di statue T. 6. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 37. Pistolesi V, 35. Clarac V, pl. 829 n. 2078. Cf. Welckers Zeitschrift p. 342. Braun p. 329 n. 70.

189 (259) **Apollon Citharède restauré en Pallas.**

Autrefois dans le jardin du palais Ottoboni (Fiano). La tête est antique, mais ne fait pas partie de la statue. Restaurations: les avant-bras avec leurs attributs, plusieurs morceaux dans la draperie qui recouvre la poitrine (surtout au long pli qui descend le long du côté gauche), trois doigts du pied droit, le petit doigt du pied gauche, des morceaux de la plinthe.

L'aspect de la poitrine prouve que le personnage n'était pas une femme, mais un homme. Ce qui peut nous guider dans la détermination du sujet, c'est la forme des plis qui existent sur le côté gauche de la poitrine non loin de la naissance du bras. L'on reconnaît très nettement que le restaurateur moderne a enlevé en cet endroit un objet

Digitized by Google

qui soulevait la draperie, et qui déterminait le pli vertical commençant là. Cet objet ne peut avoir été qu'une cithare, dont l'extrémité supérieure s'appuyait sur la draperie. La statue représentait donc Apollon Citharède, tenant sa lyre de la main gauche, tandis que la main droite étendue portait probablement une coupe. On retrouve les mêmes attributs et une attitude analogue dans une statue de Bryaxis, qui était placée dans le temple d'Apollon à Daphné (près d'Antioche sur l'Oronte), et qui est reproduite, semble-t-il, sur des monnaies d'Antioche, comme sur un tétradrachme d'Antiochus V Epiphane. Une figure pareille se trouve sur des médailles d'Acarnanie, sur des monnaies d'Auguste, où elle est appelée dans la légende Apollo Actius, et sur des monnaies d'empereurs postérieurs, dont la légende mentionne l'Apollo Palatinus ou Augustus. Parmi toutes les répliques d'Apollon Citharède, notre statue est la plus majestueuse et la plus belle; sa composition est certainement plus ancienne que celle du type plus svelte et plus mouvementé que nous connaissons par le n. 267. Le caractère vigoureux des formes et la manière dont la draperie est traitée rappellent l'art de la seconde école attique. La tête de femme adaptée au corps est un beau type attique de la fin du Ve siècle; mais elle a beaucoup souffert par suite de grattages.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 37. Toute la bibliographie se trouve réunie dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1528; il faut y ajouter: Welckers Zeitschrift p. 353. Pour l'Apollon de Bryaxis: Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1886 p. 20—27. Overbeck, Griechische Kunstmythologie IV p. 96—97. Pour les monnaies citées plus haut: Berichte 1886 p. 3—7, p. 21 et suiv. Overbeck, Kunstmythologie IV, Münztafel V, 37—41, p. 96—97, p. 305. Cf. Römische Mittheilungen III (1888) p. 296. Philologus, n. F. I (XLVII, 1889) p. 689 et suiv.

190 (260) **Bas-relief votif attique, dédié aux divinités de la santé.**

Apporté de Grèce à Rome. Restaurations: toutes les têtes, presque tout le haut du corps du dieu assis, le bras droit et les deux jambes de l'éphèbe qui soulève sa chlamyde; mais les pieds de ce personnage sont antiques. Marbre pentélique.

Digitized by Google

Les divinités de la santé sont groupées à gauche. Esculape est assis dans un fauteuil, dont les bras sont supportés par des sphinx ailés; derrière lui Hygie est debout, levant la main droite, comme pour la mettre sur l'épaule de son père; les deux jeunes gens qui sont debout devant Esculape sont ses fils Podalire et Machaon. A droite l'on voit un groupe de mortels représentés par des personnages plus petits, qui viennent adresser leurs hommages à ces divinités: un homme, deux femmes portant chacune un enfant sur le sein, trois garçons et une petite fille.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 27. Pistolesi V, 37. Panofka, Asklepios und die Asklepiaden (Abhandl. der Berl. Akad. 1845) T. V 1. Cf. Welckers Zeitschrift p. 439. Braun, Ruinen und Museen p. 331 n. 72. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 108, Anm. 6. Pour cette sorte de bas-reliefs cf. surtout Arch. Zeitung XXXV (1887) p. 139 et suiv. Mittheilungen des arch. Inst. in Athen II (1877) p. 214 et suiv.

191 (261) **Statue dite de Pénélope.**

Par le motif traité cette statue ressemble au n. 92, et nous avons déjà fait toutes les observations nécessaires sur le sujet représenté: ici toutefois ce n'est pas d'un haut-relief qu'il s'agit, mais d'une ronde bosse. D'après l'exécution qui est soignée, il est vrai, mais un peu froide, cette œuvre paraît être une copie datant des premiers temps de l'empire. La restauration de cette statue est un exemple frappant de la méthode arbitraire avec laquelle les praticiens romains des temps modernes ont traité les sculptures antiques. A cette statue manquaient la tête et la draperie qui la recouvrait. Le restaurateur a refait la draperie, et a ajouté le masque d'une tête d'éphèbe certainement antique, mais qui ne faisait pas partie de la statue (le bout du nez est moderne), et dont le style semble un peu plus récent que celui du corps. En outre ont été restaurés la main droite, la jambe droite depuis le milieu du mollet jusqu'un peu au-dessus du genou, les deux pieds avec les draperies qui les entourent, le bas du rocher sur lequel la femme est assise, la plinthe. Le haut du rocher est aussi l'œuvre du restaurateur.

Digitized by Google

Comme d'autres répliques nous le font savoir (n. 92 et 589), le personnage était assis sur un tabouret, sous lequel se trouvait une corbeille à laine.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I, T. IX, 35. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 1037 Fig. 1250. Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 A: dans cet ouvrage p. 17, ainsi que dans Friederichs-Wolters Bausteine n. 211, est réunie toute la bibliographie du sujet. Cf. aussi Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622.

Dans le piédestal de cette statue a été encastré:

192 **Bas-relief hellénistique, Bacchus (Dionysos) et Ariane.**

Restaurations: le tiers supérieur du corps de Bacchus avec ses deux bras et le haut du sceptre, la moitié supérieure du corps de Silène avec son bras droit, la tête, les deux bras et le pied gauche d'Ariane.

Bacchus (Dionysos) est couché sur un lit élégamment décoré tandis que sur ses genoux repose Ariane, à moitié assise, à moitié couchée; Silène, qui est représenté en plus petites proportions que le couple amoureux, s'avance vers Ariane. Dans la restauration, Silène, de la main droite, tend une coupe à l'amante de son maître; une trace d'amorce qui s'est conservée sur la cuisse gauche d'Ariane prouve qu'en effet dans l'original l'attitude était analogue. La laideur caractéristique de Silène forme un contraste frappant avec la beauté de Bacchus et les charmes voluptueusement gracieux et ravissants de sa maîtresse. D'après d'autres bas-reliefs semblables mieux conservés, l'on a supposé que le lit, où reposent les deux amants, était placé sur un char, et par suite que ce fragment provient d'un bas-relief représentant le cortége nuptial de Bacchus et d'Ariane. La composition de la scène est excellente; l'exécution en est soignée.

Pistolesi V, 39. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. 51. Le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1888. Cf. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 95 n. 44.

193 (262) **Statue d'Auguste** très restaurée.

Trouvée dans la basilique d'Otricoli. Restaurations: à la tête l'arête du nez et la nuque.

Digitized by Google

Cette statue passait autrefois faussement pour être un portrait de Caligula: elle représente certainement Auguste au début de l'âge mur.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 3. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 T. III, p. 29 n. 13.

194 (264) **Apollon Sauroctone.**

Trouvé en 1777 au Palatin dans la villa Magnani. Restaurations: une grande partie du crâne, tout le côté gauche du visage, l'œil gauche, le nez, la bouche et le menton, l'avant-bras droit, trois doigts de la main gauche, la jambe droite depuis le milieu de la cuisse, la jambe gauche à partir du genou, un morceau du tronc d'arbre avec le haut du corps du lézard, la plinthe.

Comme Pline nous l'apprend (n. h. 34, 70), Praxitèle avait sculpté un Apollon adolescent, guettant de très près avec une flèche un lézard qui rampe auprès de lui. Cette statue était d'airain; elle fut célèbre dans l'antiquité sous le nom du Tueur de lézard (Sauroktonos). Le marbre du Vatican reproduit l'original de Praxitèle. L'on a voulu reconnaître dans l'attitude du jeune dieu une espèce particulière de prophétie. Mais cette hypothèse n'est point confirmée par les renseignements que nous possédons sur la divination en Grèce. Selon toute vraisemblance, il s'agit beaucoup plutôt ici d'un jeu, qui consistait à atteindre avec un objet pointu un lézard se sauvant. Ce jeu est représenté sur un vase antique, et aujourd'hui encore, dans la campagne romaine, beaucoup de jeunes gens et d'enfants s'amusent à viser ou à piquer des lézards avec leurs couteaux. Notre statue nous montre Apollon jeune se livrant au même jeu. Il est debout, embusqué pour ainsi dire derrière un arbre, et il cherche à piquer avec une flèche le petit animal qui remonte en courant le long du tronc d'arbre. L'Apollon Sauroctone est donc une des plus anciennes œuvres d'art, où l'on voit un dieu représenté dans une attitude sans rapport avec sa personnalité morale, en quelque sorte dans un tableau de genre. Les anciens louaient surtout la grâce élégante des figures de Praxitèle. On se rend très bien compte de ce caractère particulier, en considérant ici l'attitude pleine d'aisance

Digitized by Google

du dieu. Dans le modelé du visage et des cheveux se manifeste une tendance à styliser essentiellement différente du caractère naturaliste introduit dans l'art surtout par Lysippe.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 13. Pistolesi VI, 11. Rayet, Monuments de l'art antique II, pl. 46. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 134, p. 235 (n. 2) et suiv.; Atlas XXI, 2. Loewy, Lysipp u. s. Stellung in d. gr. Plastik p. 25 Fig. 11. Cf. Welckers Zeitschrift p. 312; Alte Denkm. I p. 406 et suiv. Brunn, Geschichte der gr. Künstler I p. 337, p. 351. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1214. Overbeck, Gesch. der gr. Plastik II³ p. 36—37.

195 (265) **Statue d'Amazone.**

Auparavant à la villa Mattei. Acquise sous Clément XIV. Restaurations: le cou, les deux bras, la moitié supérieure du carquois, la jambe droite depuis le genou jusqu'à la cheville — la jambe gauche est brisée mais antique —, le haut du tronc d'arbre, ainsi que du bouclier et de la hache qui y sont attachés, la torsade du casque. La tête rajustée au buste grâce à un cou moderne (restaurations: le nez, la lèvre inférieure, le menton), est antique, mais n'appartient pas à la statue; elle provient d'une réplique de la statue dont il sera parlé au n. 503. Un seul exemplaire du type étudié s'est conservé avec sa tête; il se trouve à Petworthhouse en Angleterre (Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 606—607; Jahrbuch des arch. Instituts I 1886 T. 1, 2, p. 20 5).

D'après la restauration moderne l'Amazone prend son arc, comme pour se livrer à un ennemi vainqueur. Dans cette hypothèse elle aurait porté son arc pendu à l'épaule. Mais c'est là une habitude dont l'antiquité ne nous offre aucune trace, aussi loin que s'étendent nos connaissances. D'après les monuments comme d'après les renseignements donnés par les écrivains, l'arc était attaché au carquois; c'est bien à cette place que nous le trouvons dans la meilleure réplique qui existe du type d'Amazone dont il est ici question, à savoir un torse actuellement à Trèves.

Dans la recherche du motif original de cette statue, il faut partir d'une gemme qui faisait autrefois partie de la collection Natter, mais qui malheureusement a disparu. La reproduction de cette pierre gravée (Fig. 10) nous montre une Amazone, qui, au point de vue de la pose générale du corps, ressemble à l'Amazone de la villa Mattei

Digitized by Google

et à ses répliques. La tête est penchée de la même façon que dans la statue de Petworthhouse, qui a conservé la tête antique; même le type de la face paraît lui être analogue, autant que les petites dimensions de la gemme et les imperfections de la gravure nous permettent d'en juger. La main droite levée au-dessus de la tête s'appuie sur une lance ou sur une perche, tandis que les doigts de la main gauche abaissée sont étendus le long de la hampe. L'on a prétendu que l'Amazone s'appuyait ainsi pour se reposer; mais du premier coup d'œil l'on constate qu'une pareille attitude serait vraiment forcée pour une figure au repos. Le geste de l'Amazone s'explique d'une manière bien plus satisfaisante, si l'on admet qu'elle se prépare à sauter en s'appuyant sur une lance ou sur une perche. Il en est de même pour les statues qui reproduisent le même motif, et dans lesquelles nous distinguons maints détails avec plus de netteté que sur la petite gemme. L'esquisse représentée par la Fig. 11 donnera une idée du motif original. L'Amazone est en train de donner à la perche la position voulue pour qu'elle facilite le saut. De sa main droite levée elle la saisit à sa partie supérieure, tandis que plus bas les doigts de sa main gauche sont étendus le long de la perche comme pour l'essayer. Le pied droit est posé d'aplomb; quant au pied gauche, il n'est en contact avec le sol que par le gros orteil, car tout à l'heure, au moment du saut, il va se porter en arrière; la tunique relevée découvrant la cuisse gauche est ramassée sous la ceinture, afin que la jambe gauche puisse suivre en toute liberté la direction du saut. La tête était droite, comme on le voit dans la statue de Petworth; l'Amazone regardait attentivement devant elle. A la courroie d'éperon qui entoure la cheville gauche, on reconnaît une cavalière; il semble pourtant que cet attribut n'a pas de rapport immédiat avec le mouvement de la statue. L'on a cru, à cause de cette courroie, que l'Amazone se


Fig. 10.

Digitized by Google

préparait à sauter sur son cheval; mais une écuyère consommée ne se donnerait pas tant de peine sans des circonstances toutes particulières, et ne s'y prendrait pas avec tant de soin pour trouver la position voulue. Il est beaucoup plus vraisemblable que l'Amazone va faire un saut extraordinaire, épisode sans doute expliqué par une tradition mythologique qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Ce type d'Amazone est plus élancé que le type créé par Polyclète (voir n. 32); le nu y est traité avec moins de sévérité; l'arrangement de la draperie est moins simple et plus recherché; suivant toute apparence ce type est d'une époque un peu postérieure; mais il est difficile d'en reporter la naissance plus bas que la fin du Ve siècle avant J.-C. La composition et le style révèlent un original en bronze.



Fig. 11.

L'exécution de l'exemplaire du Vatican est élégante, mais un peu sèche. Sur la tunique l'on distingue encore les traces d'une couleur, qui paraît actuellement jaune-brun. L'inscription gravée sur la plinthe et qu'on retrouve sur une base de la villa Wolkonsky, nous apprend que c'est du local où les médecins se réunissaient que la statue fut transportée à la place qu'elle occupa plus tard.

Digitized by Google

La bibliographie est réunie dans le Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 20 γ. Cf. ibid. p. 25—28, p. 34—39, p. 43—47. L'inscription fait partie de la série épigraphique étudiée dans le Bull. archaeologico cristiano III (1865) p. 7—8. Pour la base de la villa Wolkonsky: Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom I n. 1598.

Dans la base qui porte le n. 195 (265) est encastré

196 **Un bas-relief d'un travail très fin.**

Ce bas-relief représente le portrait d'un homme barbu (le nez est restauré) assis, le haut du corps penché en avant, et les yeux baissés. Seule la partie supérieure en est antique; mais le restaurateur semble avoir vu juste, lorsqu'il a représenté cet homme lisant ou écrivant. La physionomie très étudiée du personnage révèle un savant; et d'après le style on reconnaît dans ce bas-relief la copie d'un original hellénistique.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 77.

197 (267) **Satyre ivre.**

Autrefois à la villa Mattei; acquis sous Clément XIV. Restaurations: le bout du nez, les lèvres, le bras droit avec la mèche de cheveux placée sous la main droite, l'avant-bras gauche, le haut de l'outre, le bas de la jambe droite, la jambe gauche depuis le milieu de la cuisse — mais la plus grande partie du pied gauche est antique — le morceau de la peau de panthère qui représente la gueule, une partie du rocher sur lequel le Satyre est assis.

Le petit canal qui traverse l'outre prouve que cette statue servait à la décoration d'une fontaine, et que le filet d'eau jaillissait de l'outre. Le Satyre est ivre et va s'assoupir. Son coude gauche s'appuie sur l'outre pleine de vin, et cette pression en fait sortir le liquide.

Monumenta Matthaeiana I, 34. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 47 (cf. p. 237 note *). Pistolesi V, 42. Clarac IV, pl. 722 n. 1726.

198 (268) **Statue de Junon (Héra).**

Trouvée dans les Thermes d'Otricoli. Restaurations: le bras droit, la main gauche et l'avant-bras gauche avec la draperie qui le recouvre, le pied droit. La tête est antique, mais n'appartient pas à la statue.

Le type de cette statue ressemble beaucoup à celui de la Junon (Héra) Barberini (n. 301). La tête qui lui a été

Digitized by Google

adaptée rappelle celle de la Vénus de Cnide (voir n. 316). Le restaurateur moderne a ajouté un diadème, afin que la statue soit ornée des attributs qui font reconnaître Junon.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 20. Pistolesi V, 43. Clarac III, pl. 414 n. 725. Overbeck, Kunstmythologie III p. 112 n. 3; Atlas X, 32. Cf. Roscher, Lexikon I p. 2113.

199 (270) **Statuette de femme, restaurée en Uranie.**

Trouvée sous Pie VI près de Tivoli, suivant toute apparence dans la prétendue villa de Marcus Brutus (cf. les observations qui accompagnent les nrs. 267 et suiv.). Restaurations: le bras droit avec le poinçon, la main gauche avec le globe. La tête, qui a été adaptée au corps grâce à un morceau moderne, est antique mais n'appartient pas à la statue.

La tête, que le restaurateur moderne a adaptée à la statuette, représente une Muse; car au-dessus du front s'est conservé presque intact l'ornement formé de plumes, dont l'art antique se servait pour rappeler que les Muses avaient remporté une victoire sur les Sirènes. Mais cela ne nous oblige pas à voir une Muse dans la statuette elle-même. Le travail en est excellent; la tunique en étoffe légère, aux plis gracieux, forme un contraste très frappant avec le manteau d'une étoffe plus lourde, qui est ramassé sous la cuisse gauche et qui forme en cet endroit des plis peut-être trop nombreux.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 25 (cf. Opere varie IV, p. 322 n. 90). Bouillon, Musée des Antiques I, 46. Pistolesi V, 42. Cf. Welckers Zeitschrift p. 319. Braun Ruinen und Museen p. 335 n. 77.

200, 201 **Posidippe** (271) **et**, comme pendant, **Ménandre** (390).

Les deux statues ont été découvertes sous Sixte-Quint, probablement au Viminal près de S. Lorenzo in Panisperna, en un lieu où, d'après les indications de plusieurs topographes, se trouvaient les Thermes d'Olympias, femme de l'empereur Constant. Sixte-Quint les fit placer dans la villa Montalto (plus tard Negroni, puis Massimo) qui lui appartenait (Bartoli dans Fea, Miscellanea I p. CCXXVIII n. 29). Plus tard elles devinrent la propriété de Thomas Jenkins et furent acquises pour le Vatican sous Pie VI. Restaurations: dans la statue de Posidippe le pouce gauche, dans celle de Ménandre le bout du nez, l'oreille gauche, la main

9*

Digitized by Google

gauche avec le rouleau, la partie antérieure du pied droit. Marbre pentélique.

Les deux statues ont été faites par la même main et pour servir de pendant l'une à l'autre. Ce qui justifie le nom de Ménandre attribué au n. 390 du Musée, c'est la ressemblance de la tête avec un médaillon en marbre dont l'inscription porte le nom de ce poète. Sur la plinthe de l'autre statue est sculpté le nom de Posidippe. La personnalité des deux poètes est rendue avec beaucoup de caractère et sans aucune recherche de l'effet, ce qui donne à ces statues une place considérable parmi les portraits de tous les temps. Ménandre, l'auteur le plus important de la nouvelle comédie attique, est assis sur son fauteuil dans l'attitude pleine d'aisance d'un homme du monde. Son corps dénote une constitution saine et vigoureuse. Dans la tête on reconnaît une intelligence pénétrante et une grande finesse d'observation, tandis qu'autour de la bouche se joue un trait ironique. Les plis du manteau qui couvre le bas du corps sont disposés avec beaucoup de recherche; mais ce détail concorde parfaitement avec ce que les anciens nous racontent du soin extraordinaire que Ménandre avait pour sa toilette. La personnalité de Posidippe se présente sous un aspect tout différent: c'était un poète comique athénien qui vivait pendant la première moitié du troisième siècle avant J.-C. Le dos voûté de cet homme encore relativement jeune indique qu'il était d'une complexion assez faible et que son corps n'avait pas été formé par des exercices de gymnastique. Comparée à l'élégance aisée de Ménandre, l'attitude de Posidippe donne l'impression d'une personne gauche et embarrassée. Sa physionomie maladive et nerveuse nous apprend que sans aucun doute sa conception de la vie était fort pessimiste.

Les chevilles en métal, plantées perpendiculairement dans la tête, et qui, en se gonflant par l'effet de l'oxydation, ont fait éclater le marbre tout autour d'elles, servaient évidemment à fixer de petits appareils en bronze (μηνίσκος) qui, d'après une coutume certaine au moins en Attique,

Digitized by Google

protégeaient les statues placées à l'air libre contre les intempéries et les empêchaient d'être souillées par les oiseaux. En outre les clous qui se sont conservés aux pieds prouvent que les courroies qui formaient les chaussures étaient représentées par des lames de bronze: étant donné ce détail, nous pouvons supposer que les autres parties des deux statues étaient peintes en couleurs plus ou moins conformes à la réalité. Les formes plastiques sont traitées avec une largeur et un sentiment de la vie, qu'on ne retrouve pas dans l'art gréco-romain. Comme d'autre part les deux statues sont en marbre pentélique, on en a conclu avec raison qu'elles étaient l'œuvre d'un sculpteur attique; on a même supposé qu'elles provenaient du theâtre de Bacchus à Athènes, où il y avait une statue de Ménandre mêlée aux statues des autres grands poètes. Mais l'on a récemment retrouvé la base de cette statue, avec une inscription qui la désigne nommément, et l'on a constaté que la plinthe du Ménandre du Vatican était trop large pour trouver place sur cette base.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 15, 16 (cf. Opere varie IV, p. 179, p. 183, p. 314 n. 76, 77); Iconografia greca I, T. 6, 6a, p. 103—109. Pistolesi V, 45. Clarac V, pl. 841 n. 2118, 2120. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 923 Fig. 995; III, p. 1387 Fig. 1535. La statue de Posidippe a été déjà publiée dans Bellori, Illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685 T. 61); elle est indiquée comme se trouvant «in hortis Montaltis». Le reste de la bibliographie se trouve réuni dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1622, 1623. Au sujet de la base découverte dans le théâtre de Bacchus: Bull. dell' Inst. 1862 p. 163—165. Arch. Zeitung XXXII (1874) p. 100—101.

202 (392) **Statue virile nue,** très restaurée.

La tête de Septime Sévère qui a été placée sur cette statue est bien antique, mais ne lui appartient pas.

203 (393) **Suppliante assise sur un autel.**

Restaurations: la tête, le cou, l'avant-bras droit, les doigts de la main gauche, le pied gauche, quelques parties de l'autel, la plinthe.

Le motif original et le sens de cette œuvre nous sont indiqués par une réplique mieux conservée qui se trouve

Digitized by Google

au palais Barberini et dans laquelle la tête et la main droite sont antiques. La tête est un peu levée; l'expression en est inquiète; dans la main droite on voit encore le débris d'un rameau. C'est donc une jeune fille qui est assise sur un autel, tenant de la main droite l'attribut des suppliants, un rameau, et qui lève ses yeux avec angoisse soit vers un personnage qui la menace, soit vers le ciel pour implorer le secours des dieux. D'après le caractère général de l'exécution, la statue du palais Barberini est une œuvre attique des dix dernières années du cinquième siècle avant J.-C. Au contraire le modelé indécis de la réplique du Vatican dénote une époque postérieure. Il est toutefois possible qu'elle ait été, elle aussi, exécutée en Attique: car elle est en marbre pentélique. Tout récemment l'on a supposé que l'original de ces deux statues était une œuvre de Calamis. Mais, d'après tout ce que nous savons de cet artiste, il semble que son style était plus sévère. En outre dans la réplique du palais Barberini la plastique est d'une simplicité majestueuse; elle rappelle l'art de Phidias, mais n'a aucun rapport avec l'élégance et la mignardise que les critiques d'art de l'antiquité regardent comme le caractère distinctif des œuvres de Calamis.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 40. Pistolesi V, 54. Millin, Gal. myth. pl. 166, 649*. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 288, 868. Clarac V, pl. 835 n. 2096. Cf. Ann. dell' Inst. 1871 p. 205, p. 209. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 50. Pour la statue du palais Barberini: Mon. dell' Inst. IX, 34. Ann. 1871 p. 202 et suiv. Bonner Studien T. IV, p. 38—50.

204 (394) **Statue de Jupiter (Zeus) ou de Neptune (Poseidon).**

Acquise sous Clément XIV dans la succession du sculpteur Pacilli. Restaurations: le bout du nez, les deux bras sauf les parties voisines des épaules, le bas des jambes et les pieds, le tronc d'arbre, le dauphin, la plinthe.

Cette statue, qui avait été d'abord restaurée en Jupiter (Zeus), fut plus tard transformée en un Neptune (Poseidon) par l'adjonction du trident et du dauphin. Il est difficile de décider laquelle de ces deux interprétations est exacte.

Digitized by Google

Les parties conservées ne renferment aucun détail particulier, qui caractérise Neptune; l'expression tranquille du visage ne présente pas d'analogie frappante avec les types plastiques, que l'on peut considérer avec certitude comme des images de cette divinité. Mais il faut se rappeler que le type idéal de Neptune ne s'est dégagé que peu à peu du type de Jupiter; ce dieu n'a acquis que fort tard un caractère vraiment individuel, qui le distinguât nettement de son frère (cf. n. 111). L'on peut donc admettre que notre statue reproduit un type de Neptune, dans lequel cette physionomie individuelle n'était pas encore exprimée.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 32. Overbeck, Kunstmythologie III p. 267 n. 10 (où, dans la note b, se trouve réunie la bibliographie du sujet), p. 287 n. 14; Atlas XI 9, XII 35.

205 (395) **Apollon avec la cithare.**

Restaurations: le nez, le cou tout entier avec les boucles de cheveux qui tombent sur la nuque, le bras droit avec le plectre, l'avant-bras gauche avec la cithare, les deux pieds, les pieds du siége sur lequel est assis Apollon, la plinthe. La tête, dont la figure a été très grattée, paraît faire partie du corps; elle lui ressemble par la matière, par les dimensions, par le caractère même du travail.

Cette statuette en marbre est la copie d'un bronze grec de style archaïque. L'amorce de la cithare est encore visible sur la cuisse gauche; or quand la main gauche tient la cithare, il est très vraisemblable que le plectre se trouve dans la main droite; la restauration des bras et des attributs qu'ils portent paraît donc exacte dans son ensemble. Au contraire il est douteux que le restaurateur ait eu raison d'ajouter la masse de cheveux qui tombe librement sur la nuque. Dans les statues d'Apollon de type semblable les cheveux sont relevés derrière la tête et maintenus par le ruban qui entoure le crâne, tandis que deux boucles tombent sur les épaules en passant derrière ou devant chaque oreille. Ce qui prouve que ces deux boucles existaient aussi dans notre statuette, c'est que chaque tempe porte les traces de deux trous faits avec le ciseau; ces trous ne peuvent avoir servi qu'à fixer solide-

Digitized by Google

ment des boucles de cheveux qui avaient été sculptées à part. Peut-être la masse de cheveux qui se trouve derrière la tête avait été en partie brisée; le restaurateur a cru qu'il devait faire tomber les cheveux sur la nuque, disposition dont les figures d'Apollon de style plus libre lui offraient de nombreux exemples. Les yeux étaient d'une autre matière que le marbre, sans doute en verre; ils étaient enchâssés dans les orbites.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 84 n. 1, 2. Clarac III, pl. 481 n. 926 A. Overbeck, Griech. Kunstmythologie IV p. 180 n. 3; Atlas XXI, 29.

206 (396) **Statue de Narcisse.**

Autrefois au palais Barberini. Restaurations: le nez, le bras droit, la partie antérieure du bras et la main gauches, la jambe droite à partir du genou, le tiers inférieur de la jambe et le pied gauches, le tronc d'arbre recouvert par la chlamyde sauf la partie supérieure voisine de la cuisse, la plinthe.

Cette statue, qui a beaucoup souffert parce qu'elle a été grattée et en partie retouchée, a été prise tantôt pour un Adonis qui vient d'être blessé mortellement par le sanglier, tantôt pour un Narcisse qui se penche sur la source pour y contempler ses traits. Les partisans de la première interprétation invoquent surtout une entaille faite dans le marbre à la cuisse droite; ils prétendent y reconnaître une blessure. Mais la sculpture antique ne représente jamais les blessures par une entaille brute, comme ce serait le cas pour notre statue; elle les figure par une incision fine, d'où sortent quelques gouttes de sang. Il est très probable que cette entaille n'est qu'une détérioration accidentelle du marbre, ou encore qu'elle est l'œuvre du restaurateur moderne, qui voyait dans cette statue un Adonis. En outre l'on distingue, sur la face intérieure de la cuisse droite, quatre petits tenons en marbre; d'après les savants, qui adoptent l'hypothèse en question, ces tenons auraient servi à fixer à la statue soit le sanglier, qui vient de porter le coup mortel au jeune éphèbe, soit un Amour, occupé à fermer la blessure d'Adonis. Mais si l'on suppose qu'un sanglier était ajouté à la statue,

Digitized by Google

l'ensemble forme un groupe dont les parties sont de dimensions trop différentes pour produire une impression vraiment esthétique. De plus les tenons, pour fixer à la statue un objet aussi lourd qu'une tête de sanglier, devraient être plus gros qu'ils ne le sont en réalité. Quant à l'autre hypothèse d'après laquelle l'Amour s'efforcerait de fermer la blessure d'Adonis aussitôt après l'attaque du sanglier, elle n'est pas plus acceptable; l'artiste n'aurait pas réuni par un procédé aussi peu naturel deux moments tout à fait distincts d'une seule et même légende. En outre, autant que les retouches modernes permettent de s'en rendre compte, c'est l'étonnement qu'exprime le visage penché en avant du jeune homme, et non pas la douleur ou l'effroi, sentiments naturels chez quelqu'un qui vient d'être blessé. Enfin cette interprétation de la statue ne peut concorder avec la présence du tronc d'arbre qui se trouve auprès du personnage et qui est recouvert par la chlamyde — ce détail n'aurait aucune espèce de raison d'être, s'il s'agissait ici d'un chasseur attendant l'attaque du sanglier. Au contraire l'expression générale et le mouvement de la figure, comme les accessoires qui l'entourent, conviennent parfaitement à Narcisse (voir n. 18). Le jeune éphèbe, qui vient d'arriver auprès de la source fatale, et qui a déposé sa chlamyde sur le tronc d'arbre placé auprès de lui, afin de se reposer ou de se baigner, aperçoit son image refléchie par l'eau de la fontaine; il est saisi d'étonnement et tombe presque en extase. Les tenons visibles sur la cuisse droite sont les traces d'un Amour qui touchait de la main Narcisse. Plusieurs peintures murales de Campanie représentent un tableau analogue: le dieu de l'Amour touche d'une main la cuisse du héros et de l'autre lui montre son image. La statue du Vatican décorait sans doute une fontaine monumentale; Narcisse se mirait dans une vasque placée au-dessous de lui; cette disposition nous fait comprendre mieux encore le sujet.

Causeus, Romanum Museum I, Sect. II, T. 53. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 31. Clarac IV, pl. 632 n. 1424. Wieseler, Narkissos n. 14,

Digitized by Google

p. 35—38, p. 42—43. Cf. Raoul-Rochette, Mon. inéd. p. 170—171. Ann. dell'Inst. 1845 p. 348. Welcker, Alte Denkmäler V p. 92, 93.

207 (398) **Statue de l'empereur Opellius Macrinus** (217—218 après J.-C.).

Autrefois dans la collection Borioni. Restaurations: le nez, trois doigts de la main gauche, la poignée de l'épée, le pouce de la main droite.

Cette statue est le seul portrait en pied certainement authentique de cet empereur, qui soit parvenu jusqu'à nous. Hérodien (V 2, 3—4) nous apprend que Macrin imitait Marc-Aurèle dans le port de la barbe, dans l'allure et dans la manière de parler. En ce qui concerne l'arrangement de la barbe, cette imitation est ici évidente. Cette statue n'est pas d'un mauvais travail pour son époque.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 12. Clarac V, pl. 963 n. 2487. — Pour la tête: Visconti, Iconographie romaine III, p. 123, pl. 50 n. 1, 2.

208 (399) **Groupe, Esculape et Hygie.**

Trouvé sur le Forum de Préneste (Palestrina). Restaurations: les têtes des deux divinités — la tête d'Hygie est peut-être antique, mais elle a été fortement grattée, et en tout cas elle n'appartient pas au corps — dans la figure d'Esculape trois doigts de la main droite, quatre de la main gauche, la jambe gauche à partir du milieu de la cuisse, plusieurs morceaux de la draperie, la partie inférieure du bâton autour duquel le serpent est enroulé, la tête du serpent — dans la figure d'Hygie la main gauche avec la coupe, l'index de la main droite, en outre presque toute la plinthe.

Esculape est assis sur un trône. Les formes extraordinairement délicates de son corps nous indiquent qu'il était représenté sous les traits d'un jeune éphèbe, et non point d'un homme barbu. Hygie est debout près de lui; d'une taille plus petite qu'Esculape, elle se presse contre le dieu, lui mettant sa main gauche sur l'épaule et de la main droite présentant une coupe au serpent enroulé autour du bâton du dieu. Ce groupe est la copie d'un excellent original. Il forme un ensemble harmonieux exprimant aussi clairement que gracieusement le rapport intime qui unit les deux divinités de la santé. La dispo-

Digitized by Google

sition des plis, la forme voluptueusement élégante du corps de la jeune fille, et jusqu'à la recherche, avec laquelle l'auteur a fait glisser la tunique, pour découvrir l'épaule droite d'Hygie — tout cela révèle l'art hellénistique. L'exécution est très médiocre.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 3. Clarac IV, pl. 546 n. 1151 B. Panofka, Asklepios und die Asklepiaden (Abhandlungen d. Berliner Akademie 1845) T. III, 6. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 2779, p. 2780. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 109.

209 (401) **Fragment d'un groupe: un fils et une fille de Niobé.**

Restaurations: l'index de la main gauche et le pied gauche de la jeune fille. La tête (où sont restaurés le nez et une partie de la lèvre supérieure) est bien antique, mais elle n'appartient pas au corps; non seulement en effet elle diffère du reste de la statue par le marbre et le style, mais de plus il existe sur l'épaule droite l'amorce d'une boucle de cheveux, qui ne se raccorde nullement avec la chevelure très bien conservée de la tête.

Ce groupe représente une jeune fille blessée au-dessous du sein droit, qui tombe et meurt, le bras droit appuyé sur la cuisse d'un homme qui s'avance derrière elle. La blessure est figurée par un trou creusé avec le trépan, où s'enfonçait évidemment une flèche en bronze ou en bois. De la statue virile ne se sont conservés que la jambe gauche portée en avant avec la draperie qui la recouvre et l'avant-bras gauche; la main est placée sur l'épaule gauche de la jeune fille. Ces restes suffisent néanmoins pour que nous reconnaissions une figure analogue dans ses lignes essentielles à une statue de Niobide qui se trouve au Musée de Florence. D'autre part, pour la statue de Florence, quelques indices prouvent qu'elle formait un groupe avec une autre figure. Le bord de la draperie qui tombe sur la cuisse gauche a été retouché par une main moderne; les plis de l'étoffe sont bouillonnés d'une façon toute particulière. Nous pouvons en conclure qu'à la place où la statue a été réparée, il y avait primitivement quelque chose qui empêchait la draperie de tomber naturellement; par analogie avec le fragment du

Digitized by Google

Vatican, ce ne pouvait être que le bras d'une jeune fille qui était tombée devant le Niobide et qui s'appuyait sur sa cuisse. Il faut donc, dans notre réplique, restaurer la figure virile d'après la statue analogue de Florence: le jeune homme regarde en l'air, et tend devant lui son bras gauche enveloppé de son manteau, pour protéger sa sœur blessée.

Il est impossible de comprendre pourquoi certains savants ont voulu reconnaître dans le corps de la jeune fille des traces de raideur archaïque. Un corps de vierge adolescente sans rides ni obésité ne peut pas être représenté en marbre d'une autre manière qu'il ne l'est dans notre statue. En tout cas la cuisse du jeune homme est traitée de la même façon que dans les autres statues de Niobides déjà connues. Au contraire le style de la tête adaptée au corps de la jeune fille, est encore un peu conventionnel. Les cheveux sont coupés court, suivant l'habitude antique des femmes en deuil; la physionomie du visage exprime la douleur; il semble que cette tête ait fait partie de la statue d'une femme en deuil.

Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, T. LXIV, Fig. 1752 p. 1676. Stark, Niobe p. 243—244, p. 305—307. Bull. dell' Inst. 1864 p. 128.

210 (405) Femme portant un vase plein d'eau.

Trouvée sur le Forum de Préneste (Palestrina). Restaurations: le cou, les deux bras, la vasque, le tronc d'arbre. Mais la restauration de la vasque est justifiée par un débris qui s'est conservé au-dessus du genou gauche, et celle du tronc d'arbre par un morceau encore visible sur la plinthe. La tête a été, dit-on, trouvée auprès du corps; mais elle ne lui appartient pas, car elle est faite en marbre différent, elle paraît trop petite pour le corps, et elle est d'un moins bon travail. On y a restauré le bout du nez, la lèvre inférieure, le menton, un morceau au-dessus de l'œil gauche, le bord de l'oreille gauche, la partie inférieure du crâne avec les boucles de cheveux qui en tombent.

Le motif original de cette œuvre peut être reconstitué avec une certitude suffisante d'après d'autres statues (voir n. 933) et d'après des peintures murales de Pompei. La jeune femme appuie sur un tronc d'arbre qui se trouve

Digitized by Google

devant elle une vasque qu'elle porte des deux mains; comme cette vasque est lourde, elle la soutient non-seulement avec ses mains, mais encore avec son genou gauche légèrement plié. Evidemment le tronc d'arbre était percé de bas en haut, et un filet d'eau s'élançait du centre de la vasque. Pour combattre cette interprétation de la statue, l'on a prétendu que, si un jet d'eau jaillissait ainsi en face de la jeune fille, c'était en arrière, et non pas en avant, qu'elle devait pencher le haut de son corps. Mais l'objection n'est valable que dans le cas où l'on suppose le jet d'eau atteignant une hauteur considérable. Or cette hypothèse est toute facultative; en effet, dans plusieurs des peintures de Pompei dont il est question, l'eau ne monte guère plus haut que le bord même du bassin. L'on a essayé plusieurs fois d'interpréter cette statue d'après la tête, comme si elle appartenait au corps: il n'y aucun compte à tenir de ces commentaires.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 2. Millin, Gal. myth. pl. 96, 325. Pistolesi V, 56. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 161, 606a. Clarac IV, pl. 760 n. 1856. Voir la collection des mémoires: Instituto archeologico centum semestria feliciter peracta gratulantur juvenes capitolini (Romae 1879) p. 17—19. En ce qui concerne les peintures murales de Pompei, citées plus haut, cf. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1056—1062.

211 (406) **Satyre au repos**, probablement d'après un original de Praxitèle.

Trouvé à Falerone (Faleria) dans la province d'Ancône. Restaurations: le bout du nez, le bras droit avec la flûte, le bras gauche sauf quatre doigts, des parties de la peau de panthère, le bas de la jambe droite sauf les doigts du pied, le tronc d'arbre, la plinthe.

Pour plus de détails sur ce type, voir n. 525. L'exécution est médiocre.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 30. Clarac IV, pl. 711 n. 1691.

212, 213 (412, 413) **Deux candélabres.**

Trouvés dans les fouilles entreprises par le cardinal Francesco Barberini à la villa d'Hadrien près de Tivoli; autrefois au palais Barberini (Bartoli dans Fea, Miscellanea I p. CCLXI n. 139). Restaurations communes aux deux candélabres: la plinthe, la partie plate qui se trouve au-dessus

Digitized by Google

de la plinthe et qui se termine par des griffes de lion; quelques morceaux des feuilles d'acanthe qui ornent la tige.

Ces magnifiques candélabres de style corinthien et d'un si habile travail ne sont évidemment, dans leurs parties supérieures, que la copie de candélabres semblables en métal. C'est quand on les regarde d'un point d'où l'on peut voir en même temps deux des faces de leurs bases triangulaires qu'ils font le plus d'effet. De cette manière la base apparaît dans toute sa largeur, et elle semble assez forte pour soutenir le poids de la tige compliquée qui la surmonte. En outre l'on aperçoit deux des figures sculptées, et il y a ainsi plus d'harmonie entre la base et la tige si richement décorée, que si l'on voyait seulement une des trois figures. Pour que ces sculptures s'accordent mieux avec le caractère architectural de l'ensemble, l'artiste a donné à ces personnages, non pas tant dans le modelé des parties nues que dans la pose, dans l'attitude et en partie dans la coiffure, quelque chose de hiératique qui imite la dignité du style archaïque. L'exécution trahit cette élégance léchée qui distingue dans l'histoire de la plastique l'époque d'Hadrien. Il est évident, d'après le travail des casques de Mars et de Pallas, que l'auteur a voulu obtenir un effet analogue à celui que produit la taille des camées.

Sur les faces latérales de l'une des bases, on voit Jupiter (Zeus) avec le foudre et le sceptre; puis, lui faisant face, Junon (Héra) la main droite appuyée sur un sceptre; enfin Mercure (Hermès), accompagné du bélier qui lui est consacré et tenant une coupe dans la main droite. Ces deux dernières figures, comme sur l'autre base celles de Vénus (Aphrodite) et de Pallas, sont représentées debout sur des plinthes; on peut expliquer ce détail, en supposant que le sculpteur a pris pour modèles des statues. La base de l'autre candélabre nous montre Mars (Arès), appuyé de la main droite sur une lance, la tête couverte d'un casque dont le haut cimier est soutenu par une Chimère; Vénus, imitée d'un type archaïque, tenant une fleur dans la main gauche, et de la main droite rele-

Digitized by Google

vant un pli de son manteau; enfin Pallas, donnant à boire au serpent qui lui est consacré; son casque, comme celui de l'Athena Parthenos de Phidias, est orné de chevaux ailés et son large cimier repose sur un sphinx. Tout récemment l'on a voulu reconnaître dans la figure de Pallas une copie de l'Athena Hygieia de Pyrrhos (voir n. 158), et dans celle de Vénus une reproduction de la Sosandra, statue célèbre de Calamis.

Il est possible que cette paire de candélabres eût pour pendant une autre paire, sur laquelle les six autres divinités olympiennes étaient représentées dans des attitudes analogues.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. I, II, p. 156 et suiv. Cavaceppi, Raccolta di antiche statue III, 58, 59. Visconti, Museo Pio-Cl. IV, 1—8. Ann. dell' Inst. 1869 Tav. d'agg. M, p. 282—285. Le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2124—2129. Overbeck, Kunstmythologie II p. 22 n. 6, p. 33; III p. 27 n. 7; Atlas I, 6, IX, 28. Cf. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 411, p. 699. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 63 n. 92, 93; p. 151—154, p. 169.

Entre les deux candélabres:

214 (414) **Statue d'Ariane endormie.**

Sous Jules II elle ornait déjà une fontaine dans le jardin du Belvédère (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890 p. 18, p. 38, p. 57). Restaurations: le nez, les lèvres, la main droite, le petit doigt et l'annulaire de la main gauche, le rocher sur lequel Ariane est étendue, ainsi que le bout de draperie qui pend le long du rocher au-dessous du coude gauche, et le morceau de cette même draperie qui s'étend horizontalement depuis la saillie du rocher jusqu'au pli vertical qui tombe au-dessous de la cuisse.

Comme on s'en rend compte par la comparaison avec d'autres monuments (par exemple n. 216), c'est Ariane qui est ici représentée, Ariane endormie tandis que Thésée l'abandonne. Mais son sommeil n'est point paisible. La pose un peu forcée du corps, le désordre des plis du vêtement indiquent évidemment qu'Ariane, troublée par des songes qui lui annoncent son malheur, s'est beaucoup agitée pendant son sommeil. Plusieurs défauts d'exécution prouvent que cette statue n'est pas une œuvre originale. Immédiatement au-dessus des pieds le sculpteur n'a pas

Digitized by Google

détaché avec une netteté suffisante la tunique du manteau qui la recouvre. Mais il ne faut peut-être pas attribuer trop d'importance à ce détail; on peut croire et il est même vraisemblable que la peinture, qui décorait primitivement cette statue, remédiait à ce manque de netteté dans l'exécution plastique. En revanche il serait difficile de trouver une raison du même genre pour excuser les défauts du visage, qui est tout de travers, comme Winckelmann l'a déjà remarqué.

Comment doit-on se figurer l'original de cette statue? C'est là un des problèmes les plus difficiles de l'archéologie. Nous connaissons plusieurs peintures murales et des bas-reliefs de sarcophages copiés d'après des peintures, qui représentent Bacchus (Dionysos) et son cortége s'approchant d'Ariane endormie; le type de cette dernière figure y est très ressemblant à celui de la statue du Vatican. Nous sommes donc placés entre deux hypothèses: ou bien les peintures murales et les bas-reliefs imitent des statues, parmi lesquelles se trouvait l'original de l'Ariane du Vatican; ou bien il faut chercher cet original dans une peinture, dont se sont inspirés à leur tour les peintres de la Campanie et les sculpteurs des sarcophages romains. Tout bien pesé, cette seconde hypothèse paraît la plus vraisemblable. Il est impossible d'admettre que l'original de notre statue ait fait partie d'un groupe en sculpture, qui représentait la rencontre d'Ariane et de Bacchus, par la bonne raison qu'on ne peut imaginer pour un pareil groupe aucune composition satisfaisante. Supposons que ce groupe ait été formé seulement par deux personnages, à savoir Ariane et Bacchus contemplant la belle endormie, où doit-on placer Bacchus? Il n'était certainement pas devant Ariane, parce qu'alors il aurait tourné le dos au spectateur. S'il se trouvait derrière Ariane, toute la partie inférieure de son corps était cachée par la statue de la jeune femme. Si on le place de côté, l'équilibre nécessaire entre les deux parties du groupe fait alors défaut. Nous savons d'autre part que vers la fin du IVe siècle avant J.-C. la sculpture se mit à emprunter souvent des sujets

Digitized by Google

à la peinture, et que ce procédé devint de plus en plus fréquent aux époques suivantes; il paraît donc très naturel de croire que le sculpteur a détaché d'un tableau d'ensemble une figure d'Ariane endormie pour en faire une statue. Différentes figures de ce même tableau ont inspiré les peintres de Campanie et les sculpteurs des sarcophages romains; l'on sait que dans leurs recueils de modèles il y avait plus de motifs pittoresques que plastiques. Il est même permis de songer au tableau qui se trouvait dans le temple de Bacchus à Athènes, et qui d'après Pausanias (I 20, 2) représentait Ariane endormie, tandis que Thésée l'abandonne et que Bacchus arrive pour l'emmener.

Les formes de la statue du Vatican ne manquent pas d'une certaine grandeur, qui rappelle les types plastiques du IVe siécle avant J.-C. Au contraire les figures analogues d'Ariane, qui se trouvent sur les peintures murales et dans les bas-reliefs des sarcophages, sont traitées avec cette grâce délicate et voluptueuse qui caractérise l'art hellénistique. Il semble donc que l'auteur de notre statue ait reproduit le motif original plus fidèlement que les peintres de Campanie et que les sculpteurs des sarcophages.

De Rossi, Raccolta di statue T. 8. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 44 (cf. Opere varie IV, p. 90). Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 35 n. 418. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 125 Fig. 130. Le reste de la bibliographie est réunie dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1572. En ce qui concerne les peintures murales citées plus haut, voir Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 252—257.

Au-dessous de la statue d'Ariane:

215 **Sarcophage représentant une Gigantomachie.**

Autrefois en la possession du sculpteur Cavaceppi.

Les Géants, dont les jambes se terminent en serpents, luttent contre les Dieux que l'on doit se figurer placés au-dessus des assaillants, sur les hauteurs de l'Olympe. Ils lancent contre leurs ennemis des blocs de pierre, et cherchent à parer les coups qui leur sont portés par les Dieux soit avec de gigantesques branches d'arbre, soit avec des peaux d'animaux enroulées autour du bras

Digitized by Google

gauche. Mais il est évident que leur attaque furieuse est vaine. Un jeune Géant est déjà étendu sans vie sur le sol; un second se tord dans les convulsions de la mort; deux autres tombent en même temps, l'un d'eux frappé dans le dos par un trait de la foudre. La composition de la scène est claire et pleine de vie dramatique. Mais l'ensemble a très nettement le caractère d'une peinture. En outre plusieurs détails, rebelles aux conditions mêmes du bas-relief, auraient été au contraire rendus par le pinceau sans aucune difficulté. Cette observation s'applique en particulier aux raccourcis que présentent la tête et le dos du Géant qui tombe en avant. Il semble donc que l'auteur de ce sarcophage se soit inspiré d'un tableau représentant une Gigantomachie — tableau qui doit dater de l'époque hellénistique, étant donnée la très grande analogie qui existe entre le bas-relief de notre sarcophage et la frise des Géants de Pergame.

Sur la face latérale gauche du sarcophage l'on voit deux Géants, dont l'attitude nous révèle qu'ils sont trop exténués pour continuer énergiquement la lutte; sur la face latérale droite, sont étendus les corps de deux autres Géants.

Cavaceppi, Raccolta di antiche statue III, 55. Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 10—10b. Pistolesi V, 26. Overbeck, Kunstmythologie II p. 385 D; Atlas V, 9. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 596 Fig. 638. Cf. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen I p. 172, V p. 251. — Pour tout le reste de la bibliographie voir Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst p. 364 n. 10, p. 386—387.

216 (416) **Plaque de marbre**, qui faisait probablement partie d'une frise.

D'après une tradition, qui n'est pas d'une authenticité absolument certaine, cette plaque de marbre aurait été trouvée au seizième siècle dans la villa d'Hadrien près de Tivoli, et donnée par le cardinal Hippolyte d'Este à ses parents les seigneurs de Ferrare. Elle fut restaurée à deux reprises différentes, la seconde fois par de Fabris, et acquise pour le Vatican sous Grégoire XVI. Restaurations: le tiers gauche tout entier du marbre, de telle sorte que dans la statuette qui orne la niche gauche un morceau du bras gauche et la nebris qui le recouvre sont seuls antiques; en outre, au bas-relief qui occupe le milieu du monument, une partie

du haut du corps de chacune des deux figures viriles; le bras droit de la statuette qui se trouve dans la niche droite, la colonne placée à gauche de cette statuette, plusieurs morceaux des autres colonnes. Dans la scène de chasse représentée au-dessus, il n'y a d'antique que la tête, les ailes, la main droite avec l'épée et le pied gauche de l'Amour, les deux pattes de derrière et la patte gauche de devant de la panthère, le tronc d'arbre.

La décoration de ce marbre représente en raccourci un mur, avec deux niches occupées par des statues; la partie située entre les niches est ornée d'un bas-relief. Suivant toute apparence, cette plaque jointe à d'autres plaques semblables formait une frise. L'arrangement de la décoration trahit l'imitation de la peinture murale gréco-romaine, qui aime à représenter sous la forme d'une frise des sujets analogues. Dans le bas-relief central, on voit Ariane endormie; elle y est traitée de la même façon que dans la statue n. 214. Devant elle, Thésée, qui abandonne son amante, met déjà le pied gauche sur l'échelle de son navire; au-dessus est figurée la personnification de l'île de Naxos. Le personnage masculin, vêtu d'une nebris, qui se tient debout derrière Ariane endormie et qui la contemple, est très probablement Bacchus (Dionysos) qui arrive pour emmener sa fiancée, et non point un Satyre faisant partie du cortége du dieu. Dans la niche gauche le restaurateur a placé une statuette de Bacchus. Il est pourtant très clair qu'un Satyre ferait beaucoup mieux pendant à la Bacchante qui occupe la niche droite. La corniche qui court le long du bord supérieur de la plaque de marbre repose à ses deux extrémités sur un sphinx ailé et sur un appui en forme de cône. Entre les cintres des deux niches, l'on voit un Amour levant le bras pour frapper de son épée une panthère qu'il poursuit.

De Fabris, Intorno ad un bassorilievo antico rappr. Arianna abandonata da Teseo, Roma 1845. Cf. Jenaer Literaturzeitung 1846 p. 76, p. 301 et suiv. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 280—281.

217 (419) **Statue cuirassée** avec une tête de **Lucius Verus.**

Trouvée à Castro nuovo (près de Civita Vecchia). Restaurations: les extrémités le tronc d'arbre, la plinthe.

Digitized by Google

La statue, dont faisait partie le torse, date, semble-t-il, du premier siècle de l'empire. Sur la cuirasse on voit: en haut une tête de Gorgone, au milieu une Victoire tenant une palme et une corne d'abondance et de chaque côté un trophée, au pied duquel est agenouillé un barbare vaincu; à la partie inférieure la femme couchée, qui porte des fruits dans un pli de son vêtement, représente la terre; à ce point de vue elle a la même signification que la figure de femme qui lui correspond sur la cuirasse de la statue d'Auguste n. 5. On a adapté à ce torse une tête de Lucius Verus († 169 ap. J.-C.), qui se trouvait jadis à la villa Mattei, et qui est un des meilleurs portraits que nous ayons de l'époque des Antonins. La physionomie sombre et sournoise qui caractérise L. Verus y est parfaitement rendue. La manière dont les cheveux et la barbe sont traités nous indique avec quelle habileté les sculpteurs de cette époque savaient manier le trépan.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 50 (cf. I p. 265 note 1). Pistolesi V, 33. Clarac V, pl. 957 n. 2462. Cf. Welckers Zeitschrift p. 347. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 12. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 206 n. 2.

Presque au milieu de la galerie, entre la statue de Pâris n. 188 (255) et le groupe des Niobides n. 209 (401).

218 (421) **Urne cinéraire** en albâtre d'Orient.

Trouvée en 1777 sous la maison qui fait le coin du Corso et de la place S. Carlo, en face de la Via della Croce. Restaurations: quelques morceaux des anses et de la plinthe.

Cette urne de forme élégante est en albâtre jaune couleur de miel, rayé et opaque; suivant Pline (n. h. 36, 61) c'est la variété la plus estimée de cette pierre. Ce qui lui donne un intérêt tout particulier, c'est qu'en même temps et à la même place on a trouvé six inscriptions. Trois d'entre elles sont des épitaphes. L'une mentionne Livilla, la plus jeune des filles de Germanicus, qui fut tuée sous le règne de Claude à l'instigation de Messaline (Corpus inscr. lat. VI, n. 891: ce texte a été encastré dans la base de la prétendue statue de Flora, qui se trouve dans la Galerie des Statues, numéro 410 du Musée); la

seconde nomme Tiberius Gemellus, ce petit-fils de l'empereur Tibère que Caligula fit tuer (C. I. L. VI, n. 892: voir la base de la statue armée à laquelle est adaptée une tête de L. Verus, n. 217: numéro 420 du Musée); la troisième, dont il ne s'est conservé que le dernier mot Vespasiani (C. I. L. VI, n. 893) mentionne soit l'épouse de Vespasien Domitilla, soit Flavius Clemens Vespasianus, petit cousin de Domitien, que cet empereur fit tuer vers la fin de son règne. Les trois autres inscriptions nous apprennent que trois fils de Germanicus, morts dans un âge encore tendre, furent brûlés à cette place (C. I. L. VI, nrs. 888—890: ces trois textes ont été encastrés dans les bases des statues qui se trouvent dans cette même galerie sous les numéros 248, 408 et 417). Elles prouvent que le terrain, où l'on a découvert tous ces monuments, était compris dans la partie du Champ de Mars, où l'on brûlait les corps des membres de la famille impériale (bustum Caesarum). Il est difficile de dire avec certitude pourquoi les cendres de Tiberius Gemellus et de Livilla, qui tous deux appartenaient à la gens Julia, ont été placées non pas dans le Mausolée d'Auguste, qui était le tombeau de famille des Julii, mais dans une partie voisine du Champ de Mars. On peut croire qu'il en fut ainsi, parce qu'ils avaient encouru la disgrâce des empereurs leurs parents, et qu'ils avaient été dès lors considérés comme exclus de la famille. L'urne d'albâtre ayant été trouvée dans le voisinage immédiat de l'épitaphe consacrée à Livilla, il est très possible qu'elle ait contenu les cendres de cette fille de Germanicus.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 36. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 361 n. 105. Pour les inscriptions, voir: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1886 p. 1155—1156, p. 1158.

Digitized by Google

Les Chambres des Bustes.

Première chambre.

A droite sur la console du bas:

219 (278) **Tête prétendue d'Othon.**

Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, un morceau de l'oreille gauche, la plus grande partie de l'occiput. Le buste d'albâtre est antique mais ne se rapporte pas à la tête.

Cette tête rappelle par son profil comme par l'expression sensuelle de la physionomie les portraits d'Othon reproduits sur des monnaies. En outre l'on peut reconnaître dans la coiffure la perruque que, d'après Suétone (Othon, 12), cet empereur portait. Néanmoins il me paraît douteux que ce buste soit un portrait d'Othon; le style indique au plus tôt la fin du deuxième siècle ap. J.-C., et il est difficile d'admettre qu'à cette époque l'on fît encore des portraits de cet empereur.

Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 8—9, Fig. 2. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 356 n. 99.

220 (277) **Tête de Néron en Apollon Citharède.**

Restaurations: le nez, quelques morceaux des lèvres, des paupières, des joues, de la couronne de laurier, les rubans qui pendent de la couronne sauf leurs extrémités supérieures, le cou, le buste.

Néron se comparait volontiers à Apollon pour son habileté à jouer de la lyre: aussi est-il représenté ici en Apollon. L'artiste s'est acquitté avec beaucoup d'adresse d'une tâche, qui n'était peut-être pas sans danger pour lui. Il a beaucoup idéalisé les traits de l'empereur et leur a donné le plus de ressemblance possible avec ceux de la divinité, sans cependant leur faire perdre complètement

Digitized by Google

leur caractère individuel. La coiffure est celle qui caractérise toutes les statues d'Apollon Citharède; au milieu de la couronne qui ceint la tête, est une pierre précieuse, comme dans beaucoup de représentations de ce dieu (voir par exemple le n. 267).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 42. Pistolesi V, 48. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1 p. 392 n. 5, p. 393, Fig. 56.

221 (275) **Tête d'un souverain hellénistique âgé.**

Restaurations: le nez, l'oreille gauche, le cou et le buste.

Cette tête de vieillard est ceinte d'une couronne de pampres, qui donne au personnage ici représenté le caractère de «nouveau Bacchus» (νέος Διόνυσος), et d'un diadème, qui, suivant toute apparence, était en or et orné d'une couronne figurée par des ciselures. L'on voit en général dans cette tête un portrait d'Auguste âgé. Mais sa ressemblance avec les portraits absolument authentiques de cet empereur n'est que superficielle. Il est encore moins possible de reconnaître une image de César dans le camée qui occupe le milieu du diadème. Je crois même qu'on ne peut pas décider si ce camée fort abîmé reproduit un type idéal ou est un portrait. En tout cas il n'y a pas de buste ou de statue d'empereur romain qui soit décoré, comme la tête du Vatican, de symboles bachiques; d'autre part ni Auguste ni aucun autre des premiers empereurs n'est représenté avec un diadème. Enfin les effets de l'âge sont rendus sur cette physionomie avec un naturalisme très fin, qui contraste nettement avec la correction académique, dont les artistes se souciaient par dessus tout à l'époque des Julii, lorsqu'ils faisaient des portraits d'empereurs. Au contraire, tous les détails de cette tête, la couronne bachique, le diadème et le style nous indiquent qu'elle est le portrait d'un Ptolémée, d'un Séleucide, ou de quelque autre souverain de l'époque hellénistique.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 40. Bernoulli, Ouvr. cité II 1 p. 30 n. 14, Fig. 5, p. 64—65. Römische Mittheilungen VI 1891 p. 318—319. Sur le νέος Διόνυσος: Lüders, Die dionysischen Künstler p. 74, Anm. 135.

Digitized by Google

222 (274) **Tête d'Auguste.**

Autrefois à la villa Mattei, acquise sous Clément XIV. Restaurations: le nez, quelques morceaux des lèvres, du menton et de la couronne d'épis, le buste.

L'empereur est ici représenté dans un âge avancé, avec une couronne d'épis de blé, insigne de la confrérie des Arvales, dont il faisait partie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 39 (cf. I, p. 237 note *). Pistolesi V, 46. Bernoulli, Ouvr. cité II 1 p. 30 n. 15.

La tête suivante forme un contraste intéressant avec ce portrait d'Auguste déjà vieux.

223 (273) **Tête d'Octave jeune.**

Trouvée dans les fouilles, que le consul anglais R. Fagan entreprit à Ostie en 1818. Restaurations: le bout du nez, quelques parties des oreilles, le buste.

Octave est représenté à l'âge intermédiaire entre l'enfance et l'adolescence. Sa tête dénote une constitution délicate, mais une intelligence supérieure et une volonté énergique, dont pourtant l'action semble entravée par une prudence réfléchie, qui frise presque la timidité. Il n'y a pas trace sur cette physionomie de fraîcheur juvénile. L'on y voit au contraire combien l'esprit de cet enfant a été mûri dès son jeune âge par la pensée de l'avenir aussi brillant que périlleux, qui l'attend. Le travail de cette tête, fin mais un peu sec, produit une impression toute particulière de froideur, qui correspond parfaitement au caractère de la physionomie.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 26. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 227 Fig. 179. Cf. Bernoulli, Ouvr. cité II 1 p. 28 n. 9, p. 62—64.

A droite, sur la console d'en haut:

224 (285) **Buste de Marc-Aurèle.**

Trouvé dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations: le nez, quelques parties de la chevelure et de la draperie.

C'est un des meilleurs portraits de cet empereur, malgré la minutie exagérée avec laquelle les cheveux et la barbe ont été travaillés au trépan.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 50. Pistolesi V, 46. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 355 n. 95. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 168 n. 21.

225 (287) **Tête de Commode.**

Le buste est antique, mais ne se raccorde pas avec la tête, qui fut donnée au pape Clément XIV par le prince Doria-Pamfili. Restaurations: le nez, un morceau au-dessus de l'œil droit, quelques parties des oreilles.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 51, 2. Nibby, Museo Chiaramonti II, 42. Cf. Bernoulli, O. c. II 2 p. 230 n. 5.

226 (292) **Buste de Caracalla.**

Trouvé dans le jardin du cardinal Pio Ridolfo de Carpi, jardin qui appartint plus tard au Conservatorio delle Mendicanti (derrière la basilique de Constantin). Restaurations: le nez, l'arcade sourcillière droite, quelques morceaux des oreilles, presque toute la poitrine.

Comme plusieurs répliques exactement pareilles de ce buste se sont conservées, nous devons y voir le portrait approuvé par l'empereur lui-même et en quelque sorte officiel. Cette tête nous montre une fois de plus (v. nrs. 57, 309) à quelle hauteur l'art du portrait se maintenait encore au IIIe siècle ap. J.-C. Caracalla († en 217 ap. J.-C.) né à Lyon d'un père africain et d'une mère syrienne unissait en lui la férocité africaine et la fourberie syrienne avec la frivolité et la forfanterie gauloises. L'artiste a merveilleusement rendu tous les traits de ce caractère. L'expression féroce de la physionomie, dont Caracalla était très fier, est reproduite sur ce buste avec une vérité effrayante. Le cou est tourné avec affectation vers l'épaule gauche, parce que cet empereur prétendait imiter Alexandre le Grand, qui avait le cou légèrement de travers.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 55. Pistolesi V, 48. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 355 n. 96.

Par terre, sur le seuil:

227 (291 L) **Fragment d'un groupe,** le bras gauche de Patrocle avec la main gauche de Ménélas.

Voir plus bas n. 240.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 4, 5, p. 79, p. 95.

Digitized by Google

A gauche de l'entrée de la seconde chambre, sur la console du bas:

228 (375) **Tête idéale de jeune femme.**

Restaurations: le bout du nez, et la plus grande partie des boucles de cheveux qui tombent.

L'on prétend reconnaître dans ce buste un type d'Isis, où la physionomie sévère qui caractérise habituellement cette déesse aurait été adoucie, et où la fleur de lotus placée d'ordinaire au-dessus du front aurait été transformée en une touffe de cheveux.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 17, 2. Pistolesi V, 47.

229 (376) **Tête colossale de Pallas.**

Jadis au château Saint-Ange. Restaurations: le nez, quelques éclats à la lèvre supérieure et aux oreilles, des parties assez considérables du casque, le buste.

Ce type, qui ressemble beaucoup au type de la Pallas de Velletri, paraît avoir été dérivé à une époque postérieure du type idéal, que nous connaissons surtout par la Pallas Giustiniani (n. 51). D'ailleurs notre Pallas a de commun avec cette statue les têtes de bélier qui ornent la visière du casque.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 2, 2; Opere varie IV, p. 380 n. 178. Braun, Vorschule T. 58. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 340 n. 83. — En ce qui concerne la Pallas de Velletri: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1433, 1434.

Au-dessous de la fenêtre voisine:

230 (377 J) **Fragment d'un groupe:** le pied gauche de Patrocle mort.

Voir plus bas n. 240.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 3.

Entre les deux fenêtres:

231, 232 (382, 384) **Partie antérieure d'un thorax; corps humain ouvert.**

Ces deux objets comme d'autres semblables en terre cuite paraissent avoir été consacrés à quelque divinité de la médecine. Ils ne donnent pas une idée favorable des

Digitized by Google

connaissances anatomiques de ceux qui les ont fabriqués. Chaque côté du thorax est formé de treize côtes, tandis qu'en réalité l'homme n'en a que douze. — Dans l'autre morceau, les poumons sont trop petits, l'estomac est trop grand, le cœur est trop long et trop mince; en outre il est droit, au lieu d'être incliné à gauche; le diaphragme a été oublié. D'après un anatomiste distingué, l'auteur de cette sculpture a tout simplement pris pour modèle les poumons et le cœur d'un agneau, tels qu'on les voit, aux étals de bouchers, suspendus à un crochet par la trachée-artère.

Bull. dell' Inst. 1844 p. 18—19. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 341 n. 84. Bull. dell' Inst. 1885 p. 147—149.

233 (383) **Buste en porphyre de Philippe le Jeune.**

Autrefois chez les Barberini; acquis sous Clément XIV.

L'emploi du porphyre dans les œuvres plastiques de style libre est un signe évident de la décadence de l'art. D'une part en effet il est à peu près impossible d'obtenir un modelé tant soit peu détaillé avec cette pierre très dure, qu'il faut travailler au poinçon, grain par grain en quelque sorte; d'autre part l'impression que produisent les formes de l'œuvre est troublée par le miroitement de la surface polie, et pourtant il est nécessaire de polir la matière, si l'on veut tirer parti des qualités du porphyre. A Rome nous rencontrons pour la première fois des statues en porphyre sous le règne de l'empereur Claude. Ces statues furent envoyées dans la capitale de l'empire par un gouverneur d'Egypte; mais elles n'y eurent pas de succès. Jusqu'à l'époque d'Hadrien le goût public, au moins pour la sculpture, resta plus ou moins fidèle à la tradition classique. Ce fut sous les Antonins que la mode se répandit d'employer des pierres rares et coûteuses, sans que l'on se préoccupât d'ailleurs de savoir si elles étaient propres à la sculpture; dès lors le porphyre servit de plus en plus pour les statues, les bustes et les ornements d'ordre architectural.

Notre buste représente Philippe le jeune qui, en 244 ap. J.-C., à peine âgé de sept ans, fut proclamé César par

Digitized by Google

son père, puis, à l'âge de treize ans, tué en même temps que lui (249 ap. J.-C.). La poitrine est trop étroite; la tête est mieux réussie. On y reconnaît la profonde mélancolie de ce jeune César qui, d'après la tradition, ne souriait jamais, parce qu'il songeait toujours à la mort, et qu'il la sentait prochaine. Dans l'agrafe, qui retient le pallium sur l'épaule droite, existe un trou rond, qui contenait jadis évidemment une pierre précieuse.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 59 (dans ce même ouvrage, p. 228 et suiv., sont réunies plusieurs notices sur l'usage du porphyre en sculpture); Iconographie romaine III p. 161, pl. 55 n. 4, 5.

Sur le sol:

234 (384 B) **Fragment d'un groupe,** les jambes de Patrocle mort.

Voir plus bas n. 240.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 19. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV, 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 1, 2, p. 79, p. 95.

Près de l'entrée de la Galerie des Statues:

235 (388) **Groupe: portraits d'un Romain et de sa femme.**

Autrefois à la villa Mattei, acquis sous Clément XIV.

Ce groupe n'est pas travaillé sur sa face postérieure: il était donc placé dans une de ces niches quadrangulaires, que l'on ménageait très souvent au milieu de la façade des tombeaux romains. Comme la coiffure de la femme ressemble à celle des portraits d'Antonia, épouse du premier Drusus, et d'Agrippine, femme de Germanicus, l'œuvre que nous étudions date des premiers temps de l'empire. Ce qui confirme cette opinion, c'est que dans la draperie les coups de ciseau sont encore très visibles: c'est là un procédé qui rappelle la manière dont on travaillait le marbre sous la république (voir n. 499). Niebuhr avait pour ce groupe une grande prédilection; il trouvait que le caractère romain s'y exprimait dans toute sa pureté; c'est pourquoi Schwanthaler, dans le tombeau de Niebuhr et de sa femme au cimetière de Bonn, disposa

Digitized by Google

les bustes des deux époux comme ils le sont dans notre groupe. En fait on peut voir dans cette sculpture le type idéal d'un antique couple romain du meilleur aloi. La figure aux arêtes vives et sillonnée de rides du mari révèle un père de famille actif, prévoyant et économe; son large front indique une volonté ferme et une intelligence pratique; mais il serait difficile d'attribuer à cet homme le moindre sentiment poétique. Par contraste avec la physionomie si individuelle de son mari, la femme paraît plutôt insignifiante. Il est évident qu'elle était beaucoup plus jeune. Il n'est personne qui ne reconnaisse en elle une épouse et une mère de famille vertueuse et fidèle. Mais son visage exprime ce qu'un juge bienveillant appellerait de la réserve timide, et ce qu'un critique mal disposé nommerait de la simplicité étroite. Personne n'oserait affirmer que ce fût une femme amusante et capable de donner de l'entrain. Au reste ce caractère existe nonseulement dans ce groupe, mais encore dans beaucoup d'autres portraits anonymes, qui datent des premiers temps de l'empire. Il semble donc que les types et les mœurs de l'antique Rome se soient conservés, jusqu'à l'époque impériale, dans les couches moyennes de la société, malgré les nombreuses influences hellénistiques.

La main gauche de la femme est ornée de deux bagues: l'une à la phalange antérieure de l'index, l'autre à l'annulaire. Suivant l'ancien usage romain le mari porte son cachet au petit doigt de la main gauche.

L'exécution de ce groupe a beaucoup de caractère. Sur les cheveux et les vêtements des deux figures, ainsi que dans les yeux de l'homme, on distingue sans aucun doute les traces d'une ancienne couleur. Il est donc aisé de se figurer l'impression très vive que cette sculpture devait produire, lorsque la couleur s'ajoutait aux formes plastiques pour rendre plus parfaite encore l'imitation de la nature.

Monumenta Matthaeiana II, T. 34 n. 1. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 25 (cf. I, p. 237 note *). Pistolesi V, 47. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 358 n. 103. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 186.

Digitized by Google

Au-dessous, par terre:

236 (384 D) **Fragment d'un groupe**, le dos de Patrocle mort.

Voir plus bas n. 240.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 19. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV, 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 6, p. 79, p. 95.

Au milieu de cette chambre, sur une colonne torse en marbre noir africain (nero antico), trouvée à l'Aventin:

237 (293) **Tête de Satyre barbu,** en marbre rouge (rosso antico).

Trouvée près de Genzano.

Braun, Ruinen und Museen p. 338 n. 79.

Deuxième chambre.

A droite, sur la console du bas:

238 (303) **Tête d'Apollon.**

Trouvée à Roma Vecchia sur la voie Appienne; restaurations: le nez et le buste.

Cette tête se distingue de la plupart des types d'Apollon, que nous rencontrons dans les Musées de Rome, par la régularité des formes, par le calme de la physionomie, par la simplicité de la coiffure; elle doit être considérée comme la copie d'un original antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est que les monnaies de la confédération chalcidique de Thrace, monnaies qui cessèrent d'être frappées en 348 avant J.-C. lorsque Philippe II de Macédoine prit Olynthe, portent une tête d'Apollon, dont le profil ressemble dans ses lignes principales à celui de l'exemplaire du Vatican. Quelques taches jaunâtres sont visibles en différents endroits de la figure; on a voulu y reconnaître des traces d'une coloration primitive; il est beaucoup plus probable qu'elles sont dûes à la présence d'une certaine quantité d'oxyde de fer dans la terre au milieu de laquelle cette tête a été trouvée.

Digitized by Google

Overbeck, Griechische Kunstmythologie IV p. 133 n. 7; Atlas XX, 6. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 185 n. 14. Bull. dell' Inst. 1880 p. 11. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1296. Pour les monnaies de Chalcis: Overbeck, Ouvr. cité IV, Münztafel II, 28—30 (le n. 29 est frappant comme ressemblance), p. 154 n. 16—18, p. 157.

239 (307) **Tête de Jupiter (Zeus) (?).**

Restaurations: le nez, la partie inférieure de la draperie qui tombe de la tête, le buste.

Cette tête était autrefois considérée comme une image de Saturne (Cronos); ce dieu est en effet représenté habituellement la tête couverte d'un pan de son manteau et les cheveux ramenés sur le front. Mais ici nous ne retrouvons pas la physionomie sombre et chagrine que l'art ancien prêtait à Saturne, en qui l'on voyait le souverain d'un monde depuis longtemps disparu (voir n. 375); notre tête exprime plutôt une douce gravité. Aussi peut-on se demander s'il ne faut pas admettre une opinion toute récente, d'après laquelle nous serions en présence d'une tête de Jupiter; dans quelques cas particuliers, Jupiter est représenté avec un pan de son manteau sur la tête et les cheveux tombant sur le front (cf. p. e. n. 379).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 2, 1. Braun, Vorschule T. 34. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 62, 799. Overbeck, Kunstmythologie II p. 251 n. 3, p. 255, p. 582 Anm. 138; Atlas III, 2.

240 (311) **Tête de Ménélas.**

Restaurations: le nez avec le morceau adjacent de la lèvre supérieure, le tiers gauche de la lèvre inférieure, presque tout l'œil droit, diverses parties du front, de la joue gauche, des cheveux et du casque; le buste.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 18 (cf. Opere varie IV, p. 394 n. 215). Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana IV, 91. Pistolesi V, 47.

Pendant les fouilles entreprises à la villa d'Hadrien près de Tivoli par Gavin Hamilton, l'on trouva des fragments de deux groupes, qui représentaient Ménélas avec le cadavre de Patrocle. A l'un de ces deux groupes appartient la tête de Ménélas, dont il est ici question, et les morceaux suivants, placés dans la première chambre des bustes: 236 (384 D) le dos de Patrocle; 227 (291 L) le bras gauche de Patrocle avec la main gauche de Mé-

nélas: 230 (377 J) le pied gauche de Patrocle. Du second groupe ne s'est conservé qu'un seul fragment, qui se trouve lui aussi dans la première chambre des bustes: 234 (384 B) les jambes de Patrocle.

Ce groupe doit avoir été très célèbre; nous n'en connaissons pas moins de six répliques; et c'est d'une de ces répliques que faisait partie le fragment de Ménélas du palais Braschi, connu sous le nom du Pasquin. On se rendra compte de la composition en examinant le projet de restauration ci-joint (Fig. 12). Un guerrier barbu laisse glisser sur le sol le cadavre d'un de ses jeunes compagnons pour se préparer à reprendre la lutte contre les ennemis qui le poursuivent. Les deux héros ainsi représentés sont appelés tantôt Ajax et Achille, tantôt Ménélas et Patrocle. Cette dernière interprétation est évidemment la vraie. Dans toutes les répliques, où s'est conservé le tronc du cadavre, l'on voit une blessure au ventre non loin des côtes; le fragment 236 (384 D) en montre une seconde entre les deux omoplates. Or dans l'Iliade (XVI 806, 821) Patrocle est blessé par Euphorbe dans le dos, par Hector au bas-ventre; il en résulte que dans notre groupe le guerrier qui est tombé est Patrocle, tandis que celui qui emporte le cadavre est Ménélas. D'ailleurs l'expression soucieuse qui caractérise la physionomie de ce dernier ne conviendrait nullement à l'aîné des Ajax, que la légende nous fait connaître en toute circonstance comme un héros inflexible et d'un courage inébranlable.



Fig. 12.

Si l'on en juge d'après le mouvement des deux figures comme d'après le caractère naturaliste, qui se retrouve

Digitized by Google

plus ou moins accentué dans toutes les répliques, ce groupe n'a pas été créé avant l'époque d'Alexandre; il date, semble-t-il, de la période des Diadoques. Par la structure du crâne, par la manière dont la peau et les cheveux sont traités, la tête de Ménélas présente une ressemblance frappante avec le Laocoon (n. **153**) et avec un type de Centaure qui appartient au même développement de la sculpture grecque (n. **117**, **512**). Des deux groupes trouvés à la villa d'Hadrien, celui dont on a conservé plusieurs fragments était un ensemble d'un moins bon travail; l'autre au contraire, dont nous n'avons qu'un seul débris, les jambes de Patrocle n. **234** (384 B), était une œuvre de premier ordre. Il faut remarquer avec quel naturel et quelle vérité l'artiste a rendu l'engourdissement de la mort, et comment il a su distinguer la peau dure qui enveloppe les talons et qui se trouve à la naissance de l'orteil, de la peau plus fine qui passe sous la courbe du pied. Chaque coup de ciseau témoigne d'un sentiment si fin que rien n'empêche de voir dans ce fragment un reste du groupe original.

La bibliographie est indiquée sous le numéro de chacun des fragments. Cf. Ann. dell' Inst. 1870 p. 75 et suiv. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 60 n. 248. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1397, 1398. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 30.

A droite sur la console du haut:

241 (298) **Buste colossal de Sérapis,** en basalte.

Autrefois propriété des Mattei; acquis sous Clément XIV. Restaurations: le nez et plusieurs parties des cheveux et de la barbe.

L'on ne sait pas encore avec certitude si le culte de Sérapis était célébré en Egypte avant l'époque des Diadoques, ou s'il y a été introduit pour la première fois soit par Ptolémée Soter soit par Philadelphe; l'on ignore également si le type de statuaire, qui représente ce dieu sous des traits helléniques, a été composé à Alexandrie ou ailleurs. En tout cas, comme ce type implique l'existence d'un type idéal de Jupiter qui apparaît à peu près vers

Digitized by Google

le déclin du IVe siècle, il faut en conclure qu'il est une des dernières figures divines que l'art grec ait créées. Conformément aux idées religieuses qu'il exprime, ce type procède d'une part du type de Jupiter dont il est question plus haut, d'autre part du type de Pluton (Hadès). La physionomie ressemble à celle de Jupiter; mais on y retrouve un mélange de tristesse et de douce bonté. Dans les images, qui sont faites en basalte noir, c'est habituellement l'expression de la tristesse qui domine; au contraire dans les répliques de marbre blanc (v. n. 304), la bonté et la douceur l'emportent. Les cheveux qui tombent sur le front et la tunique dont le buste est revêtu sont empruntés au type d'Hadès; le modius placé sur la tête est par excellence un symbole des divinités de la terre.

Monumenta Matthaeiana II, T. I, 2. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 14 (cf. I, p. 237 note *). Overbeck, Kunstmythologie II p. 310 n. 11. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 338 n. 80. Journal of hellenic studies VI (1885) p. 289 et suiv.

A gauche sur la console du bas:

242 (346) **Tête colossale d'Hercule (Héraclès).**

Trouvée près de Saint-Jean de Latran, en même temps qu'une petite colonne qui supportait un objet consacré à Hercule, comme nous l'apprend une inscription qui y est gravée (C. I. L. VI 1 n. 302). Nous pouvons en conclure qu'il y avait en ce lieu un sanctuaire d'Hercule. Restaurations: le bout du nez, un morceau de la lèvre inférieure avec les boucles voisines de la barbe, quelques éclats dans le bandeau qui ceint la tête, le buste.

Ce buste d'une exécution médiocre, orné du bandeau qui caractérise les athlètes vainqueurs, a dans ses lignes principales un air de famille incontestable avec le Jupiter d'Otricoli (v. n. 294); mais la physionomie exprime moins d'intelligence et plus de vigueur physique. Il y a les mêmes rapports entre notre tête et les types plus anciens d'Hercule (Héraclès) qu'entre le Jupiter d'Otricoli et les images antérieures de ce dieu. Il est donc très probable que le type d'Hercule reproduit par ce buste date du IVe siècle, comme le type plus récent de Jupiter dont la tête d'Otricoli est une copie.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 13, 1. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 340 n. 82. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2169—2170.

Dans le cabinet situé à gauche de la seconde chambre:

243 (352) **Statue d'une matrone priant.**

Trouvée dans la basilique d'Otricoli en même temps que la statue d'Auguste n. 319. Restaurations: des parties de la chevelure et du manteau qui recouvre la tête, le nez, les lèvres, le menton, quelques morceaux des joues, les avant-bras.

Si l'on examine les parties conservées des bras, on reconnaîtra que le restaurateur a eu raison de donner aux avant-bras la pose qu'ils ont habituellement dans la prière. Il est impossible de voir Livie dans cette statue; sur les portraits certainement authentiques de cette impératrice, la physionomie est tout à fait différente. Mais comme on a trouvé dans la basilique d'Otricoli deux statues d'Auguste (n. 193, 319; voir aussi n. 395), il est possible que notre figure représente un membre de la famille impériale et de la gens Julia.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 47. Clarac V, pl. 920 n. 2342. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 91 n. 4. Sur les portraits authentiques de Livie, voir: Römische Mittheilungen II (1887) p. 3—13.

A gauche, sur la console du bas, près de la porte qui mène à la Loggia scoperta:

244 (363) **Tête de Junon (Héra).**

Restaurations: le nez, un morceau de la lèvre inférieure, le buste.

Parmi les images connues de Junon (Héra), le buste colossal en marbre, qui se trouve au Musée de Naples, paraît être celui qui se rapproche le plus du type idéal de cette déesse créé par Polyclète. La tête du Vatican procède du même modèle que le buste de Naples; mais le goût artistique d'une époque postérieure a atténué la sévérité des formes et de l'expression, qui distingue ce buste.

Pistolesi V, 50. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 192 n. 85. Ann. dell' Inst. 1864 p. 298. Overbeck, Kunstmythologie III p. 78 n. 1a. En ce qui concerne le buste de Naples: Mon. dell'

Digitized by Google

Inst. VIII, 1; Ann. 1884 p. 297 et suiv. Overbeck, Kunstmythologie III p. 63 et suiv., p. 71 n. 1, p. 195 et suiv., Anm. 40 et suiv.; Atlas IX, 1, 2.

Troisième chambre.

245 (326) **Statue de Jupiter (Zeus) assis.**

Autrefois au palais Verospi. Il n'y a d'antique que la partie supérieure du corps jusqu'à la draperie qui recouvre les jambes; et même dans cette partie ont été restaurés le nez, quelques morceaux de la chevelure, l'épaule gauche avec presque tout le pli du manteau qui la couvre, les deux bras. Néanmoins, dans son ensemble, la statue paraît avoir été restaurée exactement, si l'on en juge d'après les parties conservées et d'après les analogies que présentent avec elle d'autres images de Jupiter. En tout cas le geste de la main gauche, qui saisit le sceptre à une très grande hauteur, est justifié par le soulèvement très marqué du côté gauche de la poitrine. Mais l'on ne sait pas si la main droite tenait un foudre, ou si elle s'appuyait sans attribut sur la cuisse. Comme le travail de la statue est médiocre, on peut se placer d'assez loin pour l'examiner; l'effet produit sera plus considérable.

Pendant longtemps on a cru que cette statue avait des rapports étroits avec le Jupiter Olympien (Zeus) de Phidias; cette opinion n'est plus admissible depuis que nous connaissons mieux l'art de la grande période attique et que nous pouvons nous figurer avec plus de précision l'œuvre de Phidias, grâce à des monnaies d'Elis, dont l'une porte la tête de Jupiter Olympien (voir plus bas n. 294, Fig. 14), et l'autre la statue tout entière (Fig. 13). Nous savons aujourd'hui que le Jupiter de Phidias était plus simple, plus calme et plus majestueux que le type reproduit par la statue du Vatican. La tête n'était point penchée en avant; elle était droite, comme en général dans toutes les images de divinités qui furent créées pendant le cinquième siècle avant J.-C. (voir n. 301). La main gauche saisissait le sceptre plus bas. Le bras droit était tendu en avant et portait une Victoire (Nikè), qui présentait une bandelette (taenia) à Jupiter. Ce n'était pas seulement un petit pli du manteau qui retombait sur l'épaule gauche; le manteau lui-même recouvrait de ses plis nombreux et l'épaule et toute la partie supérieure du bras. La phy-

Digitized by Google

sionomie du visage, l'arrangement des cheveux et de la barbe étaient moins agités; — c'est là un détail sur lequel nous reviendrons avec plus de développement à propos du Jupiter d'Otricoli (n. 294). Sans doute le type reproduit par la statue du Vatican dérive dans ses parties essentielles du modèle idéal créé par Phidias; mais ce modèle a été développé et modifié dans l'art postérieur.



Fig. 13.

La majesté sereine, qui domine dans les œuvres de la grande époque, ne convenait plus au goût public du IVe siècle, et l'art en vint à modifier le type idéal conçu par Phidias, pour satisfaire les contemporains habitués à des physionomies moins calmes. Ainsi se développa peu à peu ce type postérieur de Jupiter, qui jouissait à l'époque romaine de la faveur universelle, et qui fut employé presque seul pour représenter le père des dieux.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 1. Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst II T. I, 7. Pour tout le reste, voir Overbeck, Kunstmythologie II p. 88 n. 20, p. 115 n. 1, p. 117, p. 571 Anm. 88.

Digitized by Google

A droite, sur la console du bas:

246 (320) **Petite tête de Pan sans barbe avec de petites cornes et des oreilles pointues.**

Restaurations: le bout du nez, le menton, le buste.

Sur ce type, voir plus bas n. 389.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 193 n. 97.

247 (321) **Buste de Silène avec des oreilles de porc.**

Appartenait autrefois à la famille Mattei. Restauration: le bout du nez.

Ce buste dont le travail a beaucoup de caractère représente un Silène, dans la figure duquel les parties animales sont imitées non pas du cheval comme d'ordinaire, mais du porc; si l'artiste a agi ainsi, c'est sans doute parce que, à ses yeux, ce dernier animal pouvait très bien symboliser l'ivresse ordurière. Non seulement les oreilles de Silène ont la forme des oreilles du porc, mais encore l'ensemble du visage rappelle la tête des animaux habillés de soies; la partie supérieure est fuyante, tandis que le bas de la figure se projette fortement en avant. Plusieurs petits bustes analogues de Silène, en terre cuite, ont été trouvés près de Curti (S. Maria de Capoue) au milieu d'une série d'ex-voto, qui descend jusqu'à la fin du troisième siècle avant J.-C.; il faut en conclure que ce type de Silène était déjà connu à l'époque hellénistique.

Monumenta Matthaeiana II, T. 6 n. 2. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 9, 1. Pistolesi V, 53. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 41, 495. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 193 n. 101. Ann. dell' Inst. 1877 p. 231.

A gauche, sur la console du haut:

248 **Tête colossale d'un barbare captif.**

Restaurations: les deux arcades sourcillières, le nez, la lèvre inférieure, le cou.

D'après le type de son visage comme d'après son haut bonnet pointu, ce barbare semble être un Parthe ou un Arménien. L'extrémité de son bonnet n'est point repliée; elle se tient droite comme dans la tiare des rois de Perse; aussi peut-on supposer que cette tête est le portrait d'un

Digitized by Google

roi. Le style et surtout le procédé mécanique employé par l'auteur pour figurer les pupilles indiquent l'époque des Antonins. La tête a été, dit-on, trouvée dans le voisinage de l'arc de Constantin; l'on en a conclu qu'elle avait fait partie d'une des statues de Barbares qui ornaient ce monument. La date, que nous venons de lui assigner, n'est pas en contradiction absolue avec cette hypothèse; car l'architecte, qui construisit cet arc, fit servir à sa décoration aussi bien des sculptures enlevées à un ou plusieurs monuments de l'époque de Trajan que des statues provenant d'un édifice construit sous les Antonins. Mais à ceux qui prétendent que la statue, dont provient la tête du Vatican, faisait partie de la décoration sculpturale de l'arc de Constantin, on peut objecter que cette statue est en marbre blanc, tandis que toutes les figures de Barbares qui ornaient l'arc étaient en marbre coloré de Phrygie (paonazzetto; voir n. 411). Sous Constantin le public s'intéressait bien davantage à la matière dont les statues étaient faites qu'à leur forme artistique, et il paraît peu vraisemblable qu'il eût supporté une telle dissonance dans un groupe de statues, dont les unes auraient été en marbre coloré et les autres en marbre blanc.

Fea, Nuova descrizione dei monumenti antichi contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio p. 105. Beschreibung Roms II 2 p. 194 n. 109. Braun, Ruinen und Museen p. 357 n. 100. Sur la décoration sculpturale de l'arc de Constantin: Römische Mittheilungen IV (1889) p. 314 et suiv.

Sur la console du bas:

249 (338) **Tête d'un Diadoque.**

Restaurations: le nez, les oreilles, la plus grande partie des lèvres, un morceau de la joue gauche, le buste.

Le style de cette œuvre trahit la période des Diadoques; la tête est ceinte d'un diadème, insigne de la dignité royale; les trous encore visibles à la partie antérieure du crâne ne peuvent avoir servi qu'à ajouter au marbre deux petites cornes en métal: de tous ces détails il résulte que notre tête est très probablement le por-

Digitized by Google

trait fort idéalisé d'un souverain hellénistique, auquel la présence des cornes donne le caractère d'un «nouveau Bacchus» (voir n. 221). Nous retrouvons ce symbole par exemple dans les portraits de Démétrius Poliorcète et de Séleucus I Nicator. La tête du Vatican rappelle par ses formes principales un bronze trouvé à Herculanum, dans lequel on a vu avec beaucoup de vraisemblance une figure de Démétrius Poliorcète. Mais il serait téméraire de reconnaître le même personnage dans le marbre du Vatican et dans le bronze d'Herculanum; le premier est trop mutilé pour que l'on puisse comparer sérieusement les deux profils.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 185 n. 24. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 196 Anm. 1. Sur le bronze d'Herculanum: Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I T. 50, 221a. Cf. Röm. Mitth. IV p. 34—37. — Sur les cornes bachiques dans les portraits des Diadoques, voir Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II (Vienne 1883) p. 52.

Dans l'espace que l'on traverse pour aller de la Galerie des Statues au cabinet des Masques:

250 (423) **Romaine sous la figure de Diane.**

Trouvée près de Castel Guido sur la voie Aurélienne, dans les ruines de l'antique Lorium. Restaurations: le bout du nez, le menton, quelques parties du cou, le bras droit et presque toute la draperie qui le recouvre, la main gauche.

Une jeune femme, qui d'après sa coiffure vivait à l'époque des empereurs Flaviens, est ici représentée en Diane, le carquois sur l'épaule. De sa main droite levée elle cherche à prendre une flèche dans son carquois; sa main gauche, tendue vers la terre, tenait évidemment un arc. Comme la tunique courte, que l'art de style libre a coutume de donner à Diane chasseresse, aurait trop contrasté avec les vêtements alors à la mode, l'auteur a habillé sa statue d'une longue tunique qui descend jusqu'aux pieds. Mais on voit que la draperie est d'une étoffe tout à fait légère; elle laisse transparaître toutes les formes du corps, même le nombril.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 48. Clarac V, pl. 940 n. 2407. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II[3] p. 445, Fig. 154.

Digitized by Google

Cabinet des Masques.

Le sol de cette pièce est ornée de quatre **mosaïques,** qui ont été trouvées vers l'année 1780 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Elles y décoraient quatre chambres séparées, où chacune d'elles était placée au centre; comme ces chambres avaient la même étendue, les quatre mosaïques ont à peu près les mêmes dimensions. Lorsque sous Pie VI on voulut les faire servir à la décoration de ce cabinet, on s'y prit avec aussi peu de goût que de science. Dans la pièce antique, dont le centre était occupé par la mosaïque supérieure gauche, tout le reste du champ était blanc et entouré d'une bordure rouge sombre, ornée de pampres et de bandelettes entrelacés, comme on peut s'en rendre compte en examinant les planches de Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 48, et d'après Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana IV, 106. L'artiste, chargé par le pape de ce travail, plaça les quatre mosaïques dans l'intérieur de cette bordure, et, comme le champ ne lui paraissait pas suffisamment rempli, il combla les vides avec des arabesques et avec les emblèmes qui caractérisent les armes de Pie VI, des étoiles et des têtes qui représentent les dieux des vents en train de souffler.

Les mosaïques sont reproduites dans leur état actuel par Pistolesi V, 59. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, p. 238 note *. Braun, Ruinen und Museen p. 367.

La description des différentes mosaïques commence par le tableau qui est placé en haut à gauche:

Sur la première mosaïque, on voit quatre masques scéniques, évidemment comiques, puisqu'ils n'ont pas l'onkos: l'un est un masque de femme, pâle; deux autres

sont des masques de jeunes gens, l'un gris-brun, l'autre de cette couleur rouge-brun, que prennent les figures hâlées par le soleil; le quatrième a l'aspect caractéristique d'un masque de vieillard, avec une barbe et des cheveux blancs. Au-dessous se trouvent à droite une lyre, à gauche, semble-t-il, les débris d'une cruche d'argile.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 48. Penna, Ouvr. cité IV, 106.

A gauche, en bas:

Sur un rocher est placé un masque orné d'un ruban rouge et d'une couronne de lierre; un thyrse est appuyé auprès de lui. A gauche sur une base quadrangulaire assez élevée l'on voit un canthare, le vase préféré de Bacchus. En bas un léopard, animal consacré au même dieu, joue avec un tambourin.

Visconti VII, 49. Penna IV, 102.

Le tableau précédent indique les rapports de l'exécution scénique avec Bacchus; la mosaïque qui suit fait allusion au dieu de la poésie, Apollon.

A droite, en haut:

A droite sur une base est un masque couronné de laurier; à gauche sur une autre base se trouve un manteau de couleur pourpre, comme les joueurs de lyre avaient coutume d'en porter. Au-dessous le griffon cher à Apollon, la lyre, le carquois et l'arc du dieu.

Visconti VII, 49a. Penna IV, 103.

En bas:

Un paysage idyllique — genre de tableau, qui apparut au temps des Diadoques et qui suivit la civilisation hellénistique dans son extension en Occident. Dans une prairie limitée au fond par des montagnes et en avant par un cours d'eau, paissent des brebis et des chèvres. A droite, à l'arrière-plan, l'on voit un sanctuaire rustique, ombragé par de grands et vieux arbres. Ce sanctuaire se compose d'une substruction ronde et au-dessus d'un pilier de forme carrée, auquel sont suspendus les ex-voto. En avant

Digitized by Google

se trouve l'image assise de la déesse, à laquelle ce sanctuaire est consacré; d'après la couleur rouge que l'artiste lui a donné, cette idole était probablement en terre cuite. Aux pieds de la déesse se dresse un autel orné d'une guirlande, sur lequel un sacrifice est préparé, et où sont appuyés des morceaux de torches.

Visconti VII, 50. Penna IV, 107.

251 (425) **Statue d'une danseuse.**

Jadis à Naples au palais Caraffa-Colubrano. Lorsqu'en avril 1788 cette statue fut apportée à Rome, Goethe songea à l'acheter; mais il en fut dissuadé par Angelica Kaufmann. La même année Pie VI donna ordre de l'acquérir pour le Vatican. Restaurations: des morceaux de la couronne, de la chevelure et de la draperie, le bout du nez, deux doigts de la main droite, le petit doigt de la main gauche.

Une belle jeune fille bien bâtie s'avance d'un pas léger, vêtue d'une tunique sans ceinture en fine étoffe, à travers laquelle se dessinent toutes les formes du corps. Son mouvement est d'une grâce charmante. La main droite levée ramène au-dessus de l'épaule le manteau qui tombe sur le dos, tandis que la main gauche, dirigée vers la terre, tient un pan du même manteau à la hauteur du ventre. Ce manteau, qui est représenté comme étant fait d'une étoffe plus lourde et dont les plis sont plus larges que ceux de la tunique, sert très heureusement de fond à ce beau corps de femme. Comme la tête est ceinte d'une couronne de lierre et d'un large ruban, on a vu dans cette statue une Bacchante. Mais le sourire coquet, que nous saisissons sur ce visage, ne se retrouve dans aucune figure de Bacchante. La statue paraît beaucoup plutôt représenter une danseuse. La jeune et belle femme s'avance vers les spectateurs; elle va commencer à danser et à dessiner avec son manteau un de ces gracieux mouvements, qui sont reproduits avec tant de diversité dans plusieurs figures et groupes bien connus des peintures murales de Campanie. L'exécution de cette statue étant un peu superficielle mais pleine d'esprit, on peut se demander si ce n'est pas là un original grec du troisième ou du deuxième siècle avant J.-C.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 30. Pistolesi V, 62. Clarac IV, pl. 592 n. 1660. Cf. Winckelmann, Kunstgeschichte V, 3, § 6. Goethe, Italien, Werke (Cotta 1867) XX, p. 231 et suiv. Braun, Ruinen und Museen p. 369 n. 108.

252 (427) **Vénus (Aphrodite) au bain, accroupie.**

Trouvée vers l'année 1760 dans la Tenuta Salone, située sur la voie Prénestine, à la ferme de Prato Bagnato; acquise sous Pie VI dans la collection artistique du peintre La Piccola. Restaurations: tout le crâne avec le haut de l'oreille gauche, de telle sorte que dans la chevelure la partie qui tombe sur le cou est seule antique; sauf le pouce gauche tous les doigts soit entiers soit presque entiers, peut-être toute la main droite avec le poignet, certainement la moitié antérieure du pied droit, deux doigts du pied gauche, presque toute la plinthe où sont figurés des flots, quelques éclats dans le corps. Le visage a été légèrement retouché par une main moderne.

La déesse ramassée sur elle-même, est accroupie au bain au-dessous d'un jet d'eau, que nous devons nous figurer jaillissant d'en haut; au contact de l'eau froide, son corps frissonne un peu. On ne peut pas dire si dans la main droite elle tenait quelque attribut — comme une fiole d'onguent. Quoi qu'il en soit, l'ensemble de la statue paraît avoir plus d'harmonie, si la main droite, sans tenir un attribut, exprime par son mouvement le léger frisson qu'éprouve la déesse. Les lignes des diverses parties du corps se recouvrent et se coupent entre elles avec une grâce incomparable; le raffinement avec lequel l'auteur a rendu l'élasticité et la rondeur des chairs trahit une inspiration fort sensuelle.

Pline (n. h. 36, 35) nous apprend qu'à Rome dans le temple de Jupiter situé à l'intérieur du portique d'Octavie se trouvait une statue en marbre de Daidalos, représentant Vénus (Aphrodite) au bain assise; avec beaucoup de raison l'on a vu dans cette œuvre l'original de la sculpture du Vatican et de beaucoup d'autres répliques, qui reproduisent le même sujet avec quelques modifications dans le détail. Outre le Daidalos de la mythologie (Dédale), nous connaissons deux artistes de ce nom, l'un de Sicyone, qui vivait au commencement du IVe siècle av. J.-C., et l'autre de Bithynie, contemporain des Diadoques. Sans aucun

Digitized by Google

doute le créateur du type de Vénus dont il est ici question ne peut être que le sculpteur bithynien. D'abord la conception même du sujet présuppose l'existence de la Vénus de Cnide de Praxitèle (voir n. 316). En outre l'importance donnée à l'élément sensuel et le naturalisme avec lequel le nu est traité sont les indices d'une époque postérieure à Alexandre le Grand. Enfin ce qui contribue encore à nous faire considérer le Bithynien Daidalos comme l'auteur de ce type, c'est qu'une figure semblable de Vénus se rencontre fréquemment sur les monnaies bithyniennes. Dès le V[e] et le IV[e] siècle les petits arts helléniques avaient déjà représenté sur des vases peints et sur des pierres gravées des femmes nues accroupies au bain. Un pareil sujet devait plaire tout à fait au public de l'époque des Diadoques. Le Bithynien Daidalos entreprit de le traiter en sculpture suivant l'esprit et avec les procédés artistiques de son temps; et comme alors on aimait à composer des tableaux de genre avec les images des divinités, le sculpteur fit une Vénus accroupie au bain.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 10 (cf. Opere varie IV, p. 72, p. 424 n. 268). Clarac IV, pl. 629 n. 1414. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 26, 279. Braun, Vorschule zur Kunstmythologie T. 71. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. XLIV, 2. Overbeck, Geschichte d. griech. Plastik I[3] p. 407, Fig. 87. Les autres publications sont citées dans Bernoulli, Aphrodite p. 314 n. 1. Cf. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29. L'attribution au Bithynien Daidalos est démontrée dans les Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1860 p. 78—80. Elle est adoptée dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1467, Bernoulli, Aphrodite p. 324—325, et Kroker, Gleichnamige griechische Künstler (Leipzig 1883) p. 40—44; elle est combattue et la statue est attribuée à Daidalos de Sicyone dans Stephani, Compte-rendu pour 1859 p. 123—125; 1870 p. 57 et suiv., p. 215—216, et dans Overbeck, Plastik I[3] p. 407; Kunstmythologie II p. 565 Anm. 64. En ce qui concerne la base moderne avec le nom d'artiste Bupalos: Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 497.

253 (432) **Satyre, en marbre rouge** (rosso antico).

Trouvé par le comte Fede dans la villa d'Hadrien près de Tivoli; acquis sous Pie VI. Restaurations: les yeux en verre, peut-être tout le bras droit, certainement l'avant-bras droit avec la grappe de raisin — restitution évidemment exacte, comme le prouvent d'autres statues analogues, dans lesquelles la main droite s'est conservée — et divers morceaux insignifiants.

Digitized by Google

Le Satyre, qui tient dans la main gauche un pedum appuyé sur son épaule, regarde avec convoitise une grappe de raisin, que sa main droite tient suspendue en l'air; le pli formé par la nebris qui couvre son avant-bras gauche est rempli de fruits. Comme les Satyres passaient pour de joyeux compagnons hâlés par le soleil, les sculpteurs trouvaient dans le marbre rouge une matière qui convenait parfaitement à ce genre de statues (voir nrs. 237, 520). Dans la figure dont nous nous occupons, les yeux en verre nuancé faisaient beaucoup d'effet: leur éclat donnait plus d'intensité à l'expression de convoitise qui règne sur le visage du Satyre, et leur couleur formait un contraste très vif avec le marbre rouge. Cette statue reproduit un type de Satyre rustique, dans lequel la nature animale est fortement accentuée; des glandes pendent au cou du personnage, comme chez le bouc. Ce type est une création de l'art hellénistique; c'est aussi à cette époque que pour la première fois on donna le pedum aux Satyres. La syrinx, qui est suspendue au tronc d'arbre avec une paire de cymbales, ne se compose pas, comme dans les monuments plus anciens, de tuyaux ayant tous la même longueur; elle est constituée par la juxtaposition de tuyaux, dont la longueur va en diminuant d'une extrémité à l'autre de l'instrument; cette forme, semble-t-il, n'a pas été employée avant l'art gréco-romain.

Piranesi, Raccolta di Statue T. 5. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 46. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III, 77. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 108 bis, n. 454 a. Pistolesi V, 67. Clarac IV, pl. 706 n. 1687. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 373 n. 110. Sur les types de Satyres rustiques: Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, Berlin 1880. Sur le pedum, voir: Ann. dell' Inst. 1877 p. 208. Sur la syrinx: Ann. 1877 p. 214—215.

254 (433) **Vénus (Aphrodite) sortant du bain.**

Cette statue appartenait autrefois au sculpteur Albaccini, qui la restaura. Restaurations: les deux bras avec les mains et les mèches de cheveux qu'elles saisissent, une partie du sein gauche, quelques morceaux de la draperie, presque toute la plinthe. La tête, dont le bout du nez est restaurée, est antique, mais ne faisait pas partie du corps; la chevelure n'y est pas dénouée, comme l'exige le sujet représenté, mais ramassée en un chignon au-dessus de la nuque.

Digitized by Google

D'autres répliques mieux conservées nous prouvent que la déesse était représentée au moment où elle exprime l'eau de ses cheveux dénoués. Le bras droit est inexactement restauré; il ne soulevait pas les cheveux en l'air sans raison, mais il était occupé, comme le bras gauche, à les débarrasser de leur humidité. Suivant toute apparence, le sculpteur, qui composa ce type, s'inspira du célèbre tableau d'Apelle, qui représentait Vénus naissante sortant des flots. Mais il transforma la peinture, qu'il copiait, en une scène de genre: la déesse vient de quitter son bain; elle a jeté une draperie autour de la partie inférieure de son corps, et elle arrange sa chevelure: c'est là un sujet qui convient le mieux du monde à la décoration d'un bassin.

Visconti e Guattani, Museo Chiaramonti T. 26. Clarac IV, pl. 610 n. 1356. Braun, Vorschule T. 74. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 245 n. 11. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1860 p. 74 et suiv. Stephani, Compte-rendu pour 1870 et 71 p. 71 et suiv. Bernoulli, Aphrodite p. 296 n. 4. Mittheil. d. arch. Instituts in Athen I (1876) p. 57 et suiv.

255 (435) **Coupe en marbre rouge** (rosso antico).

Trouvée dans la villa d'Hadrien près de Tivoli.

Le pied et la vasque, à laquelle l'artiste a donné une forme carrée évidemment pour utiliser le plus possible de ce marbre coûteux, ont un profil très fin. Mais cette impression favorable est affaiblie par la présence des cygnes qui ont été placés au-dessous des quatre angles, et qui soutiennent la vasque de leurs cous tordus et de leurs ailes déployées: l'effet produit est aussi mesquin que le motif est contraire à la nature. L'intérieur de la vasque est rond. On y voit une coupe circulaire cannelée en forme de rayons, et qui est traitée comme si elle était enchâssée dans le fond de la vasque.

Pistolesi V, 73. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 376 n. 114.

256 (436) **Réplique réduite de la Vénus (Aphrodite) de Cnide,** d'une exécution très médiocre. Cf. n. 316.

Journal of hellenic Studies VIII (1887) p. 338b.

Digitized by Google

257 (439) **Siège en marbre rouge** (rosso antico).

Il se trouvait jadis, avec un autre siége tout à fait semblable, qui est actuellement au Louvre (Clarac, Musée de sculpture II, pl. 260 n. 631; cf. le texte, II 2 p. 993) et avec un troisième exemplaire en marbre blanc, à Saint Jean de Latran, devant la chapelle de Saint Silvestre. On dit que ces trois siéges jouaient un rôle dans la cérémonie, par laquelle les papes nouvellement élus prenaient possession de la basilique du Latran.

Ce siège et celui de Paris, qui lui fait pendant, sont parmi les plus beaux objets en marbre rouge, que l'antiquité nous ait laissés. Les deux supports sont ornés sur le devant de pattes de lion qui se terminent en volutes à leur extrémité supérieure; de simples volutes décorent le bord opposé. Entre ces deux motifs, le champ est occupé de chaque côté par une palmette — cette décoration aussi simple que pleine de goût fait admirablement valoir la matière précieuse. Le siége est percé d'un trou qui, circulaire au milieu, devient rectiligne à sa partie antérieure; aussi a-t-on voulu voir dans cet exemplaire et dans d'autres semblables soit des chaises percées soit des siéges pour les bains; dans ce dernier cas le trou n'aurait servi qu'à faire circuler plus librement l'eau et la vapeur autour des reins. D'après une autre hypothèse, cette ouverture aurait eu pour but de rendre le siége un peu plus frais; de nos jours on cherche à obtenir le même résultat au moyen de coussins circulaires remplis d'air.

Pistolesi V, 73. Cf. Mabillon, Museum italicum I, 57—58. Montfaucon, Diarium italicum p. 137. Buonarruoti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro p. 101. Marangoni, Delle cose gentilesche trasportate ad uso delle chiese (Roma 1744) p. 326—328. Braun, Ruinen und Museen p. 377 n. 115.

258 (443) **Statue d'un éphèbe.**

Trouvée à Centocelle sur la voie Labicane. Acquise sous Pie VI. Restaurations: le bout du nez, quelques éclats dans la chevelure et à la joue droite, le bras gauche sauf la partie voisine de l'épaule, le bras droit depuis le biceps, la jambe droite, le pied gauche, le tronc d'arbre, la plinthe.

Cette statue représente un éphèbe de complexion délicate, dont le regard baissé a une expression mélancolique; le bras gauche, comme l'indique la partie supérieure qui

Digitized by Google

a été conservée, était un peu tendu en avant ou de côté; le bras droit pendait le long du corps. On donnait autrefois à cet éphèbe le nom d'Adonis; c'est pourquoi le restaurateur lui a placé un javelot dans la main droite. Suivant une autre explication, le personnage représenté serait Apollon. Pour soutenir cette hypothèse, on fait remarquer que dans deux autres statues, qui rappellent par l'attitude générale comme par l'expression du visage la figure du Vatican, le tronc d'arbre, contre lequel s'appuie la jambe gauche, est orné des attributs d'Apollon: dans l'une c'est un serpent, dans l'autre un serpent et une branche de laurier. La présence de ces attributs ne suffit pas à prouver que la statue est une image d'Apollon; elle serait également justifiée, s'il s'agissait d'un éphèbe, qui aurait eu avec le dieu des relations intimes. En tout cas la statue du Vatican, par l'expression du visage comme par l'arrangement des cheveux, s'écarte tout à fait des types connus d'Apollon. En de telles conjonctures on peut se demander s'il n'est pas plus juste de considérer cette statue comme l'image d'un jeune éphèbe aimé d'Apollon, Kyparissos ou Hyakinthos. Elle a de grandes ressemblances avec les figures de Kyparissos représentées sur les peintures murales de Pompéï. Si l'on admet cette interprétation, il faut, d'après l'une de ces peintures murales, placer dans la main gauche de l'éphèbe, tendue en avant, une branche de cyprès. Dans le cas où l'on préférerait voir dans la statue un Hyakinthos, il faudrait restituer un disque, qui ferait allusion à l'exercice corporel qui provoqua la mort de cet éphèbe aimé d'Apollon. Tout récemment l'on a attribué non sans vraisemblance la composition de l'original à un artiste du Péloponnèse, qui aurait suivi, même après l'apparition de Polyclète, la tradition du grand sculpteur d'Argos, Hagelaïdas. La statue du Vatican semble avoir été exécutée sous Hadrien.

Visconti, Mus. Pio-Pl. II, 32 (voir Opere varie IV, p. 36—39, p. 342 n. 118). Clarac IV, pl. 633 n. 1424 A. Cf. Wieseler, Narkissos p. 47—48. Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 28 n. 32. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 135 n. 14. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine

Digitized by Google

n. 1579. — Pour les soi-disant statues d'Apollon: Matz-Duhn, Ant. Bildwerke in Rom I p. 49 n. 184; Overbeck, Ouvr. cité IV p. 135 n. 13. Galleria Giustiniana I, 51. — Les peintures murales: Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 218, 219. — Au sujet de la place qu'occupe le type de notre statue dans l'histoire de l'art: Furtwängler, dans le 50. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft in Berlin (1890) p. 152.

Dans les murs du cabinet des masques sont encastrées deux **plaques de marbre** (nrs. 259, 260), ornées de figures en ronde bosse et de hauts reliefs, qui formaient probablement avec d'autres plaques de marbre aujourd'hui perdues une frise unique d'un développement considérable. Elles furent trouvées dans les fouilles que le célèbre graveur Giovanni Volpato fit entreprendre à la Tenuta di Corallo, propriété des Barberini située non loin de Palestrina (Préneste). Les motifs de la décoration sont disposés comme sur le n. 216. Les deux plaques de marbre sont très restaurées. La grande hauteur à laquelle elles sont placées et la patine artificielle, que l'artiste moderne a donnée au marbre, ne permettent pas de distinguer les restaurations des parties antiques.

Dans le mur où se trouve la porte d'entrée, près de la fenêtre:

259 (442). Les niches creusées dans cette plaque contiennent les images des divinités, qui jouent un rôle dans la légende d'Hercule (Héraclès), à droite (du spectateur), la déesse protectrice du héros Minerve (Pallas), au milieu une autre figure de femme, dont la partie inférieure seule paraît être antique (la ligne de brisure part à gauche de la taille, suit une direction oblique, et va couper la cuisse droite), et qui, suivant toute apparence, a été avec raison restaurée en Junon (Héra). La statuette, placée dans la troisième niche (restaurations: la tête, le bras gauche au-dessus de la draperie, le thyrse, l'avant-bras droit avec la cruche) semble représenter, si l'on en juge d'après l'aspect vigoureux du corps et la disposition du manteau, non point Bacchus (Dionysos), comme le restaurateur l'a supposé, mais plutôt Jupiter (Zeus). Le sujet du relief de droite est

Digitized by Google

le premier des exploits d'Hercule. Hercule enfant étouffe les serpents envoyés contre lui par Junon; effrayée, sa mère Alcmène est debout près de lui, tandis que le roi Amphitryon s'avance, en tirant son épée, pour lui porter secours. Dans la masse de forme irrégulière qui occupe le fond du tableau, on voit en général un nuage; mais, si l'on examine de quelle façon cette partie du tableau est traitée, il serait plus juste d'y reconnaître un rocher; à vrai dire, ce détail ne cadre nullement avec une scène, qui se passe naturellement dans l'intérieur de la maison. Evidemment ce relief a été inspiré par une peinture. Toute la composition a un caractère nettement pittoresque, et les trois figures qui y sont représentées se retrouvent dans la même attitude sur une peinture murale d'Herculanum. — A gauche: Linos apprend à Hercule à jouer de la lyre. Il est difficile de donner un nom à la femme qui se tient debout derrière l'enfant; elle n'a aucun attribut caractéristique. Peut-être faut-il y voir une personnification soit de l'éducation en général soit en particulier de l'éducation musicale.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 38. Pistolesi V, 71. Millin, Gal. myth. pl. 110, 431. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1853 T. X, 2, p. 149. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1721. — Pour la figure de Junon: Overbeck, Kunstmythologie III p. 130 L; Atlas X, 21. Cf. Welckers Zeitschrift p. 403. — Pour la peinture murale d'Herculanum: Helbig, Wandgemälde n. 1123.

En face:

260 (434). Dans la niche du milieu se trouve Minerve (Pallas), dans celle de gauche Mars (Arès). La statuette, qui occupe la niche de droite, et dont la tête a été restaurée, semble représenter de nouveau Amphitryon; car elle rappelle par le costume et l'attitude du personnage l'Amphitryon du n. 259. Dans le relief qui orne la partie droite, de la figure d'Hercule il ne s'est conservé que le bout des pieds; les deux autres figures avaient perdu toutes leurs extrémités. Le sujet du tableau est néanmoins indiqué assez clairement par le carquois et la boîte à arc, que l'on voit à terre derrière Hercule, ainsi que par le

Digitized by Google

costume barbare des deux hommes qui entourent le jeune héros. D'après la tradition c'est le Scythe Teutarès qui aurait enseigné à Hercule pendant sa jeunesse à tirer de l'arc; dans ce relief on reconnaît deux Scythes se livrant avec lui à cet exercice. On a voulu voir dans le tableau qui occupe la partie gauche de la plaque, et dont le style prouve que l'auteur, là aussi, a eu pour modèle une peinture, le premier combat, auquel Hercule prit part, c'est à dire la bataille, dans laquelle les Thébains vainquirent Erginos, roi d'Orchomène.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 39. Millin, Gal. myth. pl. 111, 432. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 176, 177. Pistolesi V, 70. Cf. Welckers Zeitschrift p. 403. A propos du combat contre Erginos: Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 192—193.

Digitized by Google

La Salle des Muses.

La description commence à gauche de l'entrée:

261 (490) Tête de Sophocle vieilli.

Restaurations: le nez et le buste.

L'attribution de cette tête est justifiée par l'inscription gravée sur un buste hermétique tout à fait semblable, qui se trouve dans les jardins du Vatican. Comme sous le règne des Diadoques les érudits grecs s'occupaient avec passion de l'histoire de la littérature, le public d'alors s'intéressait vivement aux anecdotes qu'on lui racontait sur la vie des grands poètes. A propos de Sophocle l'épisode suivant était très populaire: on disait que le fils de Sophocle, Iophon, avait assigné son père devant les tribunaux pour le faire mettre en tutelle. Sophocle avait alors plus de quatre vingts ans. Le vieux poète lut à ses juges Oedipe à Colone, qu'il venait de terminer, et il fut absous, parce que les juges considérèrent cette œuvre poétique comme une réfutation péremptoire de l'accusation. Inspiré par ce récit, un artiste entreprit, pendant le troisième siècle av. J.-C., de représenter Sophocle sous les traits d'un vieillard. Il modifia dans ce sens le type de Sophocle, dont la meilleure réplique qui se soit conservée est la statue du Latran (n. 662), portrait du poète dans la fleur de l'âge mûr. Ce qui devait faire le principal charme de cette tête de vieillard, c'était le contraste que formait avec les chairs ratatinées et la peau flétrie du visage l'expression vivante et intelligente des yeux en émail brillant enchâssés dans les orbites.

Pistolesi V, 84, 1. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 392 n. 120. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 76—77. Pour le buste

Digitized by Google

hermétique des jardins du Vatican, voir: Bull. dell' Inst. 1867 p. 144—145.

262 (495) **Torse, Apollon Citharède.**

Autrefois à la villa Negroni. Restaurations: le bras droit, l'avant-bras gauche, presque tout le bas de la jambe droite, beaucoup de morceaux dans la draperie, les pieds, les deux troncs d'arbre, la plinthe. La tête de Bacchus (Dionysos) placée sur la statue est bien antique, mais elle n'appartient pas au corps; le cou qui la réunit au torse est moderne, et la statue avait une autre tête, lorsqu'elle se trouvait à la villa Negroni.

Si l'on peut donner une interprétation certaine de ce torse, c'est grâce à une statue semblable, qui se trouve à Copenhague dans la collection de sculptures de M. Karl Jacobsen, et qui a conservé à la partie gauche de la poitrine un débris de la cithare. Notre statue ne représentait donc pas, comme on l'a cru en général, Bacchus (Dionysos), mais Apollon Citharède. Quant à la question de savoir si la longue tunique, en étoffe très fine et laissant transparaître toutes les formes du corps, est un élément archaïque, ou bien si ce vêtement très caractéristique a été introduit dans l'art grec, après Alexandre le Grand, par les sculpteurs du temps surtout amoureux de grâce voluptueuse: c'est là un problème dont il faut encore chercher la solution.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 2 (cf. III p. 168—169). Pistolesi V, 84. Clarac IV, pl. 697 n. 1643. Cf. Overbeck, Griechische Kunstmythologie IV p. 186 n. 4, p. 188. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1139.

A gauche, en haut, dans le mur:

263 (493) **Bas-relief, Naissance de Bacchus (Dionysos).**

Trouvé hors la porte Portèse. On peut considérer certainement comme restaurée la main droite de la femme qui est debout immédiatement derrière Mercure (Hermès). D'autre part la patine artificielle, qui a été donnée au bas-relief, cache peut-être plusieurs autres restaurations.

La partie gauche du tableau est très claire: Jupiter (Zeus), dans une attitude qui trahit les douleurs de l'enfantement, est assis sur un rocher, où il appuie sa main droite crispée. De sa cuisse gauche que ne recouvre pas

Digitized by Google

la draperie sort le petit Bacchus (Dionysos); il tend les bras à Mercure (Hermès), qui présente au dieu nouveau-né une peau de panthère, dont il va le revêtir en guise de maillot. En ce qui concerne les trois femmes représentées dans la partie droite du bas-relief, l'on a proposé diverses explications. On a voulu y voir les Grâces (Charites) ou des Nymphes. D'après une autre hypothèse, la femme qui est debout immédiatement derrière Mercure serait Eileithyia, qui ouvre la main droite pour faciliter l'accouchement; la seconde serait Proserpine (Perséphonè); la troisième, qui tient dans la main droite un attribut assez semblable à un bouquet d'épis, serait Cérès (Démèter). Dans l'état actuel du monument, il nous paraît impossible de proposer une explication quelconque: car on ne sait pas si le tableau finissait avec la prétendue Cérès, ou s'il se continuait derrière elle; en outre la patine artificielle, que le restaurateur moderne a donnée au marbre, nous empêche de distinguer jusqu'à quel point ces trois figures de femmes sont antiques. En tout cas il est permis de supposer que les Parques (Moirae), qui assistaient en général aux naissances des dieux et des mortels, étaient aussi représentées sur notre bas-relief: il en résulterait peut-être qu'à la place du bouquet d'épis actuel il y avait alors soit la quenouille de Clotho soit le paquet des tablettes de la destinée qui caractérise Lachésis.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 19. Pistolesi V, 85. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 110, 432. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1289. Pour le reste, voir Overbeck, Kunstmythologie II p 171x et Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 72 n. 102. Cf. aussi Heydemann, Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1855) p. 15—16. Les Parques assistent par exemple à la naissance de Minerve sur le Putéal de Madrid: Abhandl. d. archäol.-epigr. Seminars in Wien I (1880) T. 1, p. 32 et suiv. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1862.

264 (520) **Statue de femme, restaurée en Muse.**

Donnée au pape Pie VI par le prince Lancelotti. Restaurations: des morceaux de la draperie et la main gauche avec la flûte. La tête, dont le nez et le menton sont restaurés, est bien antique; mais l'on ne peut pas savoir si elle faisait partie du corps, parce que le cou tout entier et le haut de la poitrine jusqu'au bord supérieur de la tunique sont d'une main moderne.

Digitized by Google

Parmi les Muses découvertes à Tivoli (nrs. 268—274), manquait la déesse qui préside au jeu de la flûte, et qui, sous l'empire, était nommée Euterpe; pour compléter le chœur des Muses, l'on a placé une flûte dans la main gauche de cette gracieuse statue de jeune fille; il est vrai d'ailleurs qu'elle devait tenir un objet de forme allongée, comme le prouvent les traces visibles sur la cuisse gauche. Mais ce qui ne permet pas de voir une Muse dans cette figure, c'est que nous connaissons une statue analogue, qui servait à la décoration d'une fontaine; or cet emploi serait en contradiction formelle avec l'idée que, depuis l'époque hellénistique, on se faisait des Muses, considérées comme protectrices des différents arts. Si l'on en juge d'après l'attitude de la jeune fille, assise dans une pose pleine d'abandon, et d'après sa tunique, qui est sans manches et qui semble faite d'une lourde étoffe de laine à long poil, il faut sans doute y reconnaître plutôt un personnage d'idylle pastorale, c'est à dire une des Nymphes que chantaient les poètes bucoliques; mais dans ce cas l'attribut tenu par la main gauche a dû être plutôt un pedum. Comme les sources et les ruisseaux jouaient un grand rôle dans les paysages décrits par la poésie idyllique, il est évident que la statue d'un personnage pastoral convenait parfaitement à la décoration d'une fontaine.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 17 (Opere varie IV p. 440 n. 306). Bouillon, Musée des Antiques I. 35. Pistolesi V, 95. Clarac III, pl. 503 n. 1003. Cf. Welckers Zeitschrift p. 318. Braun, Ruinen und Museen p. 389 n. VI. — Pour la statue servant à la décoration d'une fontaine: Arch. Zeitung XXV (1867) p. 101*. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V p. 10 n. 31.

265 (519) **Buste hermétique de Platon.**

Acquis à Naples par un antiquaire romain. Restauration: le bout du nez.

Le nom de Zénon, plutôt gravé que sculpté sur ce buste, a été ajouté par un moderne, et n'est d'aucune valeur pour l'attribution de ce portrait. C'est Platon qui est ici représenté, comme le prouve l'inscription certainement authentique d'un autre buste hermétique, dont la tête est exactement semblable à celle de l'exemplaire

Digitized by Google

du Vatican. Beaucoup de modernes s'attendent à retrouver sur la physionomie du grand philosophe cette sérénité olympienne, qui règne dans ses écrits; ils sont comme dépaysés par l'expression sombre de notre tête. Mais nous savons par un témoignage contemporain, par un fragment d'une comédie d'Amphis, que Platon avait en effet cette physionomie; il est d'ailleurs évident que les nombreuses épreuves subies par cet homme pendant sa vie, et que l'opposition frappante, qui existait entre sa philosophie et la réalité, ont dû laisser des traces sur son visage. En outre l'arrangement des cheveux et de la barbe, dans notre buste, concorde exactement avec les vers d'un autre poète comique du temps, Ephippos, qui reprochait aux philosophes de l'Académie d'avoir pour leur toilette un soin exagéré, et qui parle autant des cheveux élégamment coupés que de la barbe bien fournie et peignée avec soin. Nous pouvons croire que l'original de ce buste est un bronze contemporain de Platon, peut-être la statue par laquelle le sculpteur Silanion, qui vivait dans la première moitié du IV[e] siècle, voulut perpétuer la mémoire du grand philosophe de son temps. Le style de notre portrait se rapproche du style de la seconde école attique; il est encore bien éloigné du naturalisme, qui pénétra et domina dans l'art du portrait depuis Alexandre le Grand. Les cheveux sont rendus par une série de traits alignés comme des fils; on retrouve le même procédé d'exécution dans les bronzes de la seconde école attique (voir p. ex. n. 194).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 33. Pistolesi V, 95. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. IV, 7, p. 24 n. 17. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) T. 6 n. 2, p. 72 n. 6, p. 74. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1335 Fig. 1432. Cf. American journal of Archaeology IV (1888) p. 3. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 153, p. 165, p. 170—171.

266 (518) **Buste hermétique d'un général grec.**

Restauration: l'extrémité de la visière du casque. Le visage a été trop nettoyé et en a beaucoup souffert.

C'est sans raison que l'on a vu dans cette tête un portrait de Thémistocle. Comme le style de ce buste se rap-

Digitized by Google

proche de celui de la seconde école attique, il est probable que le personnage représenté a vécu au IVe siècle avant J.-C. Au casque l'on reconnaît un stratége (voir n. 281). La physionomie, le port élégant des cheveux et de la barbe rappellent la mode et le dandysme, qui régnèrent pendant la première moitié du IVe siècle dans la haute société athénienne, et dont le grand Platon lui-même et ses disciples ne surent pas se défendre (voir n. 265).

Visconti, Iconografia greca I T. XIV, 3, 4, p. 168. Pistolesi V, 94. Museo Chiaramonti III, 17. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 1288 n. 1437. Cf. Arch. Zeitung XXVI (1868) p. 1. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 482.

Ce qui fait le principal ornement de cette salle, c'est un ensemble de statues représentant **Apollon et les Muses** (nrs. 267—274). Ce groupe fut trouvé en 1774 dans les ruines d'une antique villa située au sud-est de Tivoli, sur la Via Cassia, et acquis par Pie VI pour le Musée du Vatican. L'on répète fréquemment que ces statues proviennent du Fundus Cassianus (auj. Carciano); mais en cela l'on fait, semble-t-il, une confusion. Suivant toute apparence, il s'agit plutôt de la villa située un peu plus à l'est, que l'on suppose avoir appartenu au juriste Marcus Brutus, le père de l'orateur (cf. Bulgarini, Notizie storiche intorno alla città di Tivoli p. 109, p. 118. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 84). Comme on n'avait découvert que sept statues de Muses (n. 268—274) dans les fouilles exécutées près de Tivoli, au Musée, pour compléter le groupe des neuf Sœurs, on ajouta deux statues d'une autre provenance (nrs. 264, 275), qui primitivement n'étaient point des Muses, mais qui le sont devenues grâce aux attributs que leur a donnés le restaurateur moderne.

Anciennement les Grecs ne s'imaginaient pas que chaque Muse présidât à un art déterminé; au contraire les neuf Sœurs représentaient indistinctement tout l'ensemble des arts auxquels elles présidaient, la poésie, la danse, le chant, le jeu de la lyre, le jeu de la flûte. C'est seulement à l'époque hellénistique qu'on attribua à chacune des Muses

Digitized by Google

un rôle particulier; on créa une Muse de l'astronomie, dont l'attribut fut un globe, et une Muse de l'histoire, dont l'attribut fut le rouleau. Mais pendant cette période c'est à leur guise que poètes et artistes mettent en relation d'une part les différents noms des Muses, d'autre part leurs rôles et leurs attributs. A ce point de vue nous ne rencontrons une règle bien établie qu'à l'époque impériale. Les écrivains et les artistes d'alors choisirent un des cycles de Muses créés à l'époque hellénistique, et lui donnèrent une valeur générale. Voici comment les divers noms correspondirent aux fonctions et aux attributs: Calliope fut la Muse de l'épopée héroïque, avec un diptyque ou un rouleau; Clio, la Muse de l'histoire, avec un rouleau; Erato, la Muse du chœur lyrique, avec une cithare; Euterpe, la Muse de la flûte; Melpomène, la Muse de la tragédie, avec un masque tragique; Polymnie, la Muse de la pantomime, sans attribut; Terpsichore, la Muse de la poésie lyrique subjective, avec une lyre; Thalie, la Muse de la comédie, avec un masque comique; Uranie, la Muse de l'astronomie, avec un globe. Voir Trendelenburg, Der Musenchor p. 11 et suiv.; Bie, Die Musen in der antiken Kunst p. 24 et suiv.

Les statues trouvées à Tivoli reproduisent en sculpture décorative un cycle de Muses de l'époque hellénistique, peut-être les Muses de Philiskos, qui se trouvaient à Rome dans le temple d'Apollon voisin du portique d'Octavie. Dans la description de ces statues, j'ai donné à chaque Muse le nom qui lui fut attribué sous l'empire; mais cela ne prouve nullement que l'artiste, qui composa les originaux, ait ainsi désigné chacune des figures qu'il créa. Je n'ai pas voulu supprimer ces noms, parce qu'ils sont familiers aux visiteurs modernes et parce qu'ils leur facilitent l'intelligence des types.

Le centre idéal et matériel de ce cycle est naturellement Apollon Citharède, qui conduit le chœur des Muses. Autour de lui les neuf Sœurs étaient groupées symétriquement, de telle sorte que les figures debout et assises se correspondaient d'un côté et de l'autre.

Digitized by Google

267 (516) **Apollon Citharède.**

Restaurations: plusieurs morceaux de la couronne, le bout du nez, les lèvres, le menton, presque tout le bras droit avec le plectre, la partie inférieure de l'avant-bras gauche, le haut de la cithare, le morceau de la courroie qui en est immédiatement voisin, quelques éclats dans la draperie, le pied gauche.

Le dieu est représenté dans le costume de cérémonie des citharèdes, chantant et jouant de la cithare. L'enthousiasme, avec lequel il se livre à son art, se manifeste dans l'élan de son corps, dans la légère inclination de sa tête vers l'épaule droite et dans l'expression de sa physionomie. La corne antérieure de la cithare est ornée d'un bas-relief représentant Marsyas attaché à l'arbre (voir nrs. 576, 846), bas-relief qui rappelle la victoire remportée par la lyre d'Apollon sur la flûte barbare de son rival. Par la conception comme par le style, le type d'Apollon répond absolument à celui des Muses. On ne comprend pleinement la physionomie et le mouvement du dieu, que si on le place au milieu du chœur qui l'entoure. L'on peut donc admettre que cette statue, inspirée peut-être par une œuvre de la seconde école attique, fut composée pour servir de centre au cycle de Muses que reproduisent les statues de Tivoli.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 15 (cf. Opere varie IV p. 435 n. 300). Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst I 32, 141a. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I p. 99 Fig. 104. Berichte d. sächs. Ges. der Wissenschaften 1886 T. II, 1, p. 3. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 124 n. 2, p. 185 n. 1 (où sont citées toutes les publications antérieures), p. 186—188 (cf. p. 101—102); Atlas XX, 7, XXI, 32. Cf. Philologus n. F. I (XLVII, 1889) p. 678—700.

A gauche 268 (511) **Erato.**

Restaurations: la partie inférieure de l'avant-bras droit, la main gauche, presque tout le haut de la cithare. La tête, dont le nez est restauré, est antique, mais n'appartient pas au corps. Elle provient d'une statue de Némésis ou de Léda, du type qui par exemple est représenté par le n. 459.

Cette Muse, dont l'aspect est plein de dignité, semble être parmi les neuf Sœurs celle qui ressemble le plus à Apollon Citharède; comme lui, elle tient la lourde et sonore cithare; aussi doit-on y reconnaître la déesse du

Digitized by Google

chœur lyrique, de ce genre dans lequel se sont exercés surtout Stésichore et Pindare. Autant que nous pouvons le savoir, sous l'empire le nom populaire de cette Muse était Erato: nom fort étrange au point de vue de l'étymologie, car l'amour ne jouait pas le principal rôle dans le chœur lyrique, et il eût été beaucoup plus juste de donner le nom de Terpsichore à la déesse qui représente cet art.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 21 (cf. Opere varie IV p. 439 n. 105). Bouillon, Musée des antiques I, 39. Pistolesi V, 92. Cf. Bie, Ouvr. cité p. 64.

A gauche (près d'Apollon) 269 (517) **Terpsichore.**

La tête reliée au corps par un cou moderne (restaur. la couronne, le nez, les mèches de cheveux qui tombent sur les épaules) est antique, mais ne faisait pas partie de la statue. Dans le corps sont restaurés les boutons qui rattachent la tunique sur les épaules, les parties des bras détachées du corps, les cornes de la lyre presqu'en entier, le pied gauche et des morceaux de la draperie.

Cette statue représente Terpsichore, la Muse de la poésie lyrique personnelle, genre dont les plus belles productions furent les poésies de Sapho, d'Alcée et d'Anacréon. Par contraste avec la Muse qui préside au chœur lyrique, elle est assise et non debout; l'impression qu'elle produit est moins majestueuse; ce caractère convient parfaitement à la poésie dont elle est la Muse; car le genre lyrique personnel, dans lequel des individus expriment leurs sentiments particuliers, n'avait ni dans le fond ni dans la forme la solennité du chœur. La jeune femme tient une lyre, dont la boîte de résonnance consiste en une écaille de tortue; c'est bien là l'instrument à cordes, sur lequel Alcée et Anacréon s'accompagnaient en chantant.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 20 (cf. Opere varie IV p. 441 n. 307). Bouillon, Musée des antiques I, 38. Pistolesi V, 93. Cf. Bie, Ouvr. cité p. 63.

A droite 270 (508) **Polymnie.**

Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, quelques morceaux de la couronne et du manteau.

Une légende inscrite sur une peinture murale d'Herculanum désigne très brièvement les mythes comme le

domaine de Polymnie. Telle fut l'origine d'une conception qui devint générale sous l'empire, et d'après laquelle Polymnie représentait la pantomime; lorsque la tragédie fut morte, ce fut surtout le ballet mimé qui fit connaître les mythes à la foule et qui exerça sur leur représentation artistique une influence considérable. L'un des principaux charmes de la pantomime consistait dans les mouvements gracieux, que les danseurs et les danseuses exécutaient avec leurs manteaux (voir n. 251). Dans cette statue, Polymnie semble représentée au moment où elle se prépare à danser, et à esquisser un mouvement de cette nature. La jeune femme couronnée de roses s'avance lentement, avec une expression rêveuse, les bras cachés sous le manteau. Tandis que sa main gauche dirigée vers la terre tient la draperie qui tombe le long de ce côté, sa main droite saisit, tout près de l'épaule, un pli du vêtement qui couvre sa poitrine; la Muse veut exécuter quelque mouvement avec son manteau, soit le rejeter en arrière, soit l'écarter du haut de son corps.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 23 (cf. Opere varie IV p. 438 n. 303). Bouillon I, 40. Pistolesi V, 91. Cf. Bie, Ouvr. cité p. 70.

A droite 271 (499) **Melpomène.**

Restaurations: quelques éclats dans la chevelure et dans la couronne, le bout du nez, les lèvres, la main droite avec le haut du masque (en outre, dans le masque, le nez, la partie inférieure de la bouche et de la barbe), l'avant-bras gauche avec l'épée; le pied gauche.

La Muse de la tragédie est debout; son pied gauche est posé sur un rocher, et son bras gauche appuyé sur sa cuisse: c'est là une attitude de recueillement, qui semble indiquer que la déesse se repose après un grand effort. Dans la main droite elle tient un masque d'Hercule (Héraclès) orné d'une peau de lion; ce héros était un de ceux dont la légende fournissait une ample matière aux poètes tragiques. D'après d'autres monuments mieux conservés la main gauche devait tenir soit une épée soit une massue. Le restaurateur s'est décidé avec raison pour le premier

Digitized by Google

de ces deux attributs; car un objet aussi lourd qu'une massue aurait certainement porté sur la cuisse gauche, et on y aurait retrouvé des traces d'amorces. Le front élevé, couvert par les cheveux qui tombent en mèches lisses, rappelle l'onkos, que l'on avait coutume d'ajouter au masque tragique, pour en augmenter l'impression majestueuse; la couronne de pampres et de grappes de raisin fait allusion au culte de Bacchus (Dionysos), que l'on considérait en Grèce comme le fondateur de la poésie dramatique. Il faut remarquer l'expression tranquille et presque enjouée du visage: on s'attendrait plutôt à trouver sur la physionomie de la Muse tragique la mélancolie ou le pathétique. Cette expression a peut-être été déterminée par une célèbre définition d'Aristote: ce philosophe déclare que la tragédie, en inspirant au spectateur de la pitié et de la crainte, provoque en lui la purification (Katharsis) des sentiments. Le sculpteur aurait alors représenté la Muse, qui personnifie cette poésie, comme ayant subi l'influence que d'après Aristote la tragédie exerce. L'exécution de la statue est inégale; la tête est plus soignée que le corps.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 19 (Opere varie IV p. 437 n. 302). Bouillon, Musée des antiques I, 37. Pistolesi V, 88. Clarac III, pl. 513 n. 1044. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 59, 747. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 971 Fig. 1183. Cf. Welckers Zeitschrift p. 316. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses p. 59 et suiv. Bie, Ouvr. cité p. 75—77. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, p. 133 croit que la main gauche tenait primitivement une épée, puis que cette épée a été remplacée dans une restauration antique par la massue; cette opinion ne me paraît pas fondée, étant donné l'état actuel des parties de la statue dont il s'agit ici.

A droite 272 (503) **Thalie.**

Restaurations: quelques morceaux de la couronne, le nez, les lèvres, le menton, l'avant-bras gauche avec le tambourin, l'avant-bras droit, le pedum sauf l'extrémité recourbée qui est appuyée à la partie supérieure du bras, quelques morceaux de la draperie et du masque. On peut se demander si le restaurateur a bien fait de mettre un tambourin dans la main gauche; ce qui l'y a déterminé, c'est l'existence sur la cuisse gauche d'un enfoncement de forme circulaire, qui est aujourd'hui caché par la restauration.

Digitized by Google

Par contraste avec l'aspect majestueux de Melpomène, l'attitude de la Muse qui préside à la comédie est moins sévère. Thalie est assise sur un rocher, la jambe gauche croisée sur la droite. Auprès d'elle on voit un masque comique à la barbe pointue. La couronne de lierre et le tambourin, si toutefois ce dernier attribut a été exactement restauré, rappellent le culte de Bacchus, comme dans la statue de Melpomène la couronne de pampres; le pedum, que tient la main gauche, doit faire allusion à l'élément rustique que la comédie nouvelle introduisit fréquemment sur la scène. Le beau visage a une expression mélancolique, que les modernes s'attendraient plutôt à trouver sur la physionomie de Melpomène; cela tient sans doute à ce que, dans la pensée du sculpteur, la comédie, qui représente les accidents et les conflits si nombreux dans la vie humaine, doit faire naître la mélancolie plutôt que la gaîté.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 18 (voir Opere varie IV p. 442 n. 309). Bouillon, Musée des antiques I, 36. Pistolesi V, 89. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 58, 743. Baumeister, Denkm. II, p. 971 Fig. 1184. Cf. Welckers Zeitschrift p. 317. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 214 n. 10. Bie, Ouvr. cité p. 78.

A gauche (près de l'Apollon n. 267).

273 (515) **Calliope.**

Restaurations: la plus grande partie du bras droit et de l'avant-bras gauche, les tablettes sauf l'angle inférieur placé sur la draperie. La tête, sculptée dans un marbre différent (restaurations: une partie du front et du menton, le nez) est antique, mais ne fait pas partie de la statue.

Cette Muse est assise, dans l'attitude de quelqu'un qui médite; elle semble être occupée à composer un poëme épique. Elle tient dans la main gauche une tablette à deux feuillets (diptychon); dans sa main droite levée le restaurateur a placé avec raison un poinçon (stilus).

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 26 (cf. Opere varie IV p. 435 n. 299). Bouillon I, 42. Pistolesi V, 93. Cf. Bie, Ouvr. cité p. 72.

A droite 274 (505) **Clio.**

Restaurations: le sein droit, les deux bras presqu'en entier, plusieurs morceaux dans la draperie. Du rouleau

Digitized by Google

s'est conservée seulement la partie qui touche au corps. La tête (restauration: le nez), adaptée à la statue au moyen d'un cou moderne, est antique, mais n'appartient pas à l'ensemble.

La Muse de l'histoire tient dans la main gauche un rouleau de parchemin ou de papyrus à moitié développé; elle semble parler sur un sujet historique, en s'inspirant de ce qui est écrit dans le rouleau.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 16 (cf. Opere varie IV, p. 436 n. 301). Bouillon I, 34. Pistolesi V, 89. Cf. Bie, Ouvr. cité p. 72.

J'ajoute ici une statue, qui n'a pas été trouvée dans la villa de Tivoli, et que l'on a restaurée en Muse, comme le n. 264, afin de compléter le chœur des neuf Sœurs.

275 (504) **Statue de femme drapée.**

Autrefois à Velletri, dans le palais Ginetti; donné au pape Pie VI par le prince Lancelotti. Sont modernes le cou et les avant-bras avec les attributs. La tête est antique, mais elle a été fortement grattée et elle n'appartient pas à la statue; elle semble trop grosse proportionnellement au corps.

Jadis cette statue était restaurée en Fortune; ce fut seulement quand elle devint la propriété du pape, qu'on en fit la Muse Uranie, en lui donnant comme attributs un globe et un poinçon. Le draperie se distingue par la richesse des plis et par la netteté de leur arrangement.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 24 (cf. Opere varie IV, p. 441 n. 308). Bouillon I, 41. Pistolesi V, 90. Cf. Welckers Zeitschrift p. 318.

Nous revenons maintenant, dans la description, aux statues placées le long du mur, à gauche; nous marchons dans le sens que nous avons indiqué plus haut en laissant de côté les œuvres déjà examinées.

276 (512) **Tête d'Epiménide (?).**

Restaurations: le bout du nez, l'extrémité inférieure de la barbe, le buste.

Cette tête a un caractère vénérable, dans une certaine mesure sacerdotal; le ruban, qui entoure la longue chevelure, est l'insigne d'un prêtre, d'un devin ou d'un poète; les yeux fermés indiquent que le buste représente un homme endormi; il est donc très vraisemblable que

Digitized by Google

nous sommes ici en présence d'Epiménide, le prêtre purificateur et le poète crétois, dont la légende raconte qu'il resta pendant cinquante sept ans endormi au fond d'une caverne. Epiménide apparaît dans l'histoire surtout au début du VI[e] siècle avant J.-C.; c'est alors que la sculpture grecque commençait à se développer. Ce type, qui rappelle au point de vue de la forme comme au point de vue de l'expression l'art libre de la meilleure époque, ne peut donc pas être un véritable portrait; il aura simplement été imaginé par un artiste de la fin du V[e] siècle. L'on a prétendu récemment que cette tête représentait Homère aveugle, et qu'elle pourrait être la copie d'une œuvre de Silanion (voir n. 265). Mais il est bien peu vraisemblable qu'un sculpteur d'une époque où l'art était devenu libre, et surtout Silanion, qui se préoccupait avant tout de rendre l'aspect extérieur des choses, se fût contenté, pour exprimer la cécité, de fermer les yeux du personnage. En outre Silanion vivait au IV[e] siècle av. J.-C., tandis que le style de notre tête se rapporte à une période antérieure.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 21. Pistolesi V, 92. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 163—164. Cf. Welckers Zeitschrift p. 456. Braun, Ruinen und Museen p. 397 n. 123. Archäologischer Anzeiger 1890 p. 26 (dans le Jahrbuch des arch. Instituts V 1890). — Sur le style de Silanion, voir: Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I p. 397.

277 (510) **Hermès avec le nom d'Alcibiade.**

Trouvé à la villa Fonseca sur le Caelius. Restauration: le bout du nez.

Le fût, sur lequel se sont conservées les quatre premières lettres du nom d'Alcibiade, et la tête placée sur ce fût ne sont ni de la même époque ni de la même main. Le fût est en marbre de Paros, la tête en marbre de Luna. Tandis que l'inscription gravée sur le fût date du premier siècle de l'empire, il est impossible de voir une œuvre antérieure à l'époque des Antonins dans cette tête d'une exécution si mauvaise, où les pupilles ont été mécaniquement ciselées, et les coins des yeux grossièrement figurés avec le trépan. Enfin la tête ne s'adapte pas exactement au buste: entre les deux un mor-

Digitized by Google

ceau de marbre a été placé par une main moderne. Il résulte de tous ces détails que la tête n'a jamais appartenu au fût; suivant toute apparence, c'est le restaurateur moderne qui les a réunis. Nous devons donc rayer cette tête de l'iconographie d'Alcibiade, bien qu'elle ait certaines ressemblances avec une autre tête, que l'on considère non sans raison comme un portrait de ce personnage (voir n. 91).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 31. Iconografia greca T. XVI, p. 183—185. Pistolesi V, 92. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 2, p. 234—238. Baumeister, Denkm. des kl. Altertums I, p. 48 Fig. 54. Cf. Welckers Zeitschrift p. 457.

Dans la villa de Tivoli, dont proviennent les statues d'Apollon et des Muses nrs. 267—274, l'on a aussi trouvé les hermès des Sept Sages désignés par des inscriptions (Bulgarini, Notizie intorno alla città di Tivoli p. 110. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des lat. Museums n. 138). Mais les têtes ne se sont conservées que dans deux de ces hermès, celui de Périandre n. 278 et celui de Bias n. 279.

278 (531) **Hermès de Périandre.**

Restaurations: le nez et quelques morceaux des oreilles. La tête a été trop nettoyée.

Comme l'inscription l'indique, ce buste représente Périandre, fils de Cypsélos, l'un des tyrans les plus remarquables de la Grèce, dont la politique avisée fit de Corinthe une cité puissante tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et qui composa un poëme où il exposait ses théories de gouvernement. Périandre régnait pendant la seconde moitié du VII[e] siècle; l'hermès dont nous nous occupons est donc un de ces portraits, que l'art créa à une époque postérieure, en s'inspirant des traditions relatives aux personnages que l'on voulait représenter. En fait la conception et le style de la tête de Périandre se rapportent à la période du développement de l'art grec, qui commença vers l'époque d'Alexandre le Grand. Evidemment l'artiste, qui composa ce type, s'inspira de la sentence «L'étude est tout» qui passait dans l'antiquité pour

Digitized by Google

être une des maximes favorites du tyran de Corinthe, et qui pour cette raison est inscrite sur le fût. La tête d'une haute intelligence a une physionomie sérieuse et pensive, tandis que les yeux observent le monde. On dirait que ce grand homme d'Etat cherche la solution d'un problème politique, sans pour cela perdre de vue ce qui se passe autour de lui.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 22a, 25; Iconografia greca I T. IX, p. 127 et suiv. Pistolesi V, 98. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 1287 Fig. 1436. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 404 n. 131.

Des remarques analogues s'appliquent au n. suivant:

279 (528) **Hermès de Bias.**

Restauration: le bout du nez.

Bias de Priène, aussi célèbre comme homme politique que comme avocat, vivait au VI[e] siècle avant J.-C. Sa tournure d'esprit est caractérisée par la sentence qui est gravée sur la base de cet hermès: La plupart des hommes sont méchants. Partant de cette maxime, l'artiste a créé un chef-d'œuvre de physionomie expressive. Cette tête exprime évidemment une conception pessimiste du monde, mais aussi la grande bonté de cœur, que la tradition attribue à Bias.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 22, 23; Iconografia greca I T. X, 1—2, p. 136 et suiv. Pistolesi V, 98. Baumeister, Denkmäler d. pl. Altertums I, p. 315 Fig. 331. Cf. Braun, Ruinen und Museen k. 403 n. 130.

280 (530) **Portrait en pied** d'un travail grossier.

Trouvé à Centocelle sur la voie Labicane. Restaurations: le nez, le bras droit, et la partie du bras gauche qui se détache du corps.

La pose des bras, qui se détachent du buste, indique que le personnage gesticulait vivement; il semble donc que notre statue représente un homme prononçant un discours ou faisant une allocution. Evidemment c'est un portrait d'une grande fidélité. Les traits du visage sont communs; la physionomie est celle d'un homme maussade et pointilleux. Le front droit et rétréci à sa partie supé-

Digitized by Google

rieure a un caractère très individuel. La paupière supérieure de l'œil droit paraît fortement enflée, soit par suite d'une maladie, soit à cause d'une blessure violente. Le buste large et vigoureux contraste nettement avec les jambes relativement courtes et peu développées. On a voulu voir dans cette statue un portrait de Lycurgue, en prétendant que, dans son ensemble, elle concorderait avec l'image que la légende trace du législateur de Sparte; dans cette hypothèse la déformation de l'œil droit pourrait être expliquée par une anecdote connue, suivant laquelle Lycurgue aurait été frappé à l'œil par un de ses adversaires politiques. Mais d'autre part il est clair que l'art grec des époques postérieures ne pouvait pas créer une image aussi individuelle du légendaire fondateur de l'état spartiate; il le représentait sous des formes idéales; le portrait de Lycurgue, désigné par une légende, qui se trouve sur des monnaies lacédémoniennes frappées pendant l'empire, est un type idéal qui procède sans aucun doute d'un type récent de Jupiter (Zeus). D'après le caractère de la physionomie comme d'après le style, cette statue est le portrait d'un savant fort rustre de l'époque hellénistique.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 13 (cf. ibid. Tav. a, III b, p. 228); Iconografia greca I T. VIII, 1, 2, p. 121. Pistolesi V, 98. Clarac V, pl. 842 n. 2112. Cf. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun, Ruinen und Museen p. 404 n. 132. Pour les monnaies lacédémoniennes, voir: Catalogue of the greek coins in the British Museum, Peloponnesus pl. XXIV n. 7, 8.

281 (525) **Hermès de Périclès** désigné par une inscription.

Trouvé sous Pie VI à Tivoli dans la même villa que les nrs. 267—274. Restaurations: le bout du nez et quelques morceaux dans la visière du casque.

Le casque, que porte Périclès, fait allusion, semble-t-il, à sa dignité de général en chef (strategos), dignité qu'il conserva plusieurs années de suite, et sur laquelle s'appuyait surtout la puissance presque illimitée qu'il possédait dans l'état démocratique d'Athènes. Son visage était d'une beauté irréprochable; mais on était frappé par la hauteur du crâne, dont un poète comique d'Athènes se

Digitized by Google

moqua en appelant Périclès tête d'oignon. Ce défaut de conformation se reconnaît dans la tête de notre hermès; car, à travers les trous de la visière, on voit les cheveux et l'on peut se figurer jusqu'à quelle hauteur considérable le crâne de Périclès s'élevait dans l'intérieur du casque. Le style, principalement dans la forme des yeux, dans les oreilles qui sont placées trop haut, dans la facture conventionnelle des cheveux et de la barbe, trahit encore l'influence de l'école archaïque; on peut donc admettre que l'original de ce buste a été composé vers le milieu du Ve siècle avant J.-C. ou très peu de temps après, en tout cas du vivant de Périclès; il est permis de songer au portrait en pied que Crésilas fit du grand homme d'Etat. Comme dans toutes les œuvres qui datent de la grande période de l'art attique, dans cette tête l'individualité des traits et de l'expression paraît atténuée par le caractère de majesté sereine, qui se dégage de la physionomie. Si l'on en juge d'après le degré de valeur intellectuelle et morale que révèle ce portrait, Périclès est ici représenté dans l'âge mûr et à l'apogée de sa carrière; pourtant son visage ne porte aucune trace des effets de l'âge; le grand homme semble avoir été emporté dans une sphère idéale d'éternelle jeunesse.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 29; Iconografia greca I T. XV, p. 178. Pistolesi V, 96. Arch. Zeitung XXVI (1868) T. 2, 2, p. 1—2. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 405 n. 133. Friederichs-Wolters n. 481.

282 (523) **Prétendu Hermès d'Aspasie.**

Trouvé sous Pie VI à Castronuovo (près de Civitavecchia). Restaurations: le bout du nez, une grande partie du crâne et de la draperie qui le recouvre.

D'après l'inscription gravée à la partie inférieure du fût cet hermès serait un portrait d'Aspasie, la belle et spirituelle Milésienne, qui charma le grand Périclès et qui exerça une influence si considérable sur la société attique de son temps. Mais cette inscription ne ressemble nullement aux autres inscriptions connues sur des hermès. Elle se trouve en une place très peu visible; elle n'est pas tracée avec le ciseau, mais gravée avec un instru-

Digitized by Google

ment à pointe émoussée; il faut la chercher pour la découvrir. Suivant toute apparence, elle n'est pas l'œuvre du sculpteur; elle a été ajoutée par une autre personne, qui voulut voir dans ce buste un portrait d'Aspasie. C'est aux épigraphistes à résoudre la question de savoir si l'inscription est d'une main antique ou moderne. Même dans le premier cas il n'est point certain qu'Aspasie soit ici représentée. D'une part il est évident que cet hermès ne reproduit pas un portrait exécuté du vivant d'Aspasie; car l'expression individuelle de la physionomie, qui trahit un caractère pensif et sombre, et l'arrangement artificiel des cheveux en plusieurs ondulations, qui apparaît dans quelques œuvres vers le milieu du IVe siècle av. J.-C., mais qui ne devient très fréquent que sous les Diadoques, sont absolument contraires à l'esprit de la grande époque attique. D'autre part on peut faire bien des objections à l'hypothèse, d'après laquelle ce buste serait un portrait d'Aspasie créé avec plus ou moins d'imagination à une époque postérieure. En pareil cas l'artiste aurait donné à la maîtresse de Périclès les traits d'une femme aussi séduisante par sa beauté que par son esprit. Au contraire le type de notre tête ne se distingue pas par sa beauté, et la sombre expression de la physionomie écarte au lieu d'attirer. Il semble donc que cet hermès n'ait rien à faire avec Aspasie, et que ce soit le portrait de quelque dame d'une époque postérieure.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 30 (voir I, p. 265 note 1); Iconografia greca I T. XV a, p. 180—181. Pistolesi V, 96. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 140 Fig. 153. Cf. Welckers Zeitschrift p. 458. Braun, Ruinen und Museen p. 407 n. 134. Bull. dell' Inst. 1869 p. 69. Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 57—58.

283 (509) **Tête de Métrodore.**

Acquise sous Pie VI. Restaurations: le nez et le buste.

L'attribution de cette tête à Métrodore, l'élève favori d'Epicure qui mourut avant son maître, est justifiée par un double buste hermétique du Capitole (n. 487), qui réunit les deux portraits du maître et du disciple désignés chacun par une inscription. Les trous creusés dans les

Digitized by Google

yeux prouvent que les pupilles étaient faites d'une autre matière, probablement de verre coloré. Comparée à la tête d'Epicure (voir n. 288), celle de Métrodore dénote une intelligence moins élevée; mais on y retrouve la même expression résignée, et cette ressemblance dans la physionomie nous fait connaître jusqu'à quel point le disciple s'était pénétré des théories de son maître sur la vie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 34. Pistolesi V, 91. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 400 n. 125.

284 (507) **Buste hermétique d'Antisthène,** avec inscription.

Trouvé à Tivoli dans la même villa que les nrs. 267—274. Restaurations: le nez, quelques morceaux à la joue gauche et dans les cheveux.

Antisthène est représenté comme un vieillard, avec une figure dont la peau desséchée est sillonnée de rides profondes; ses lèvres rentrantes prouvent qu'il a perdu les dents de devant. La tête puissamment charpentée exprime avec une merveilleuse clarté les qualités et les défauts qui caractérisent le fondateur de la philosophie cynique, une haute intelligence et une volonté énergique mais aussi de la grossièreté et un orgueil intraitable. Au désordre des cheveux et de la barbe que le peigne et la brosse n'ont certainement jamais touchés, on reconnaît le philosophe pour qui la vertu principale était de n'avoir pas de besoins.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 35. Pistolesi V, 91. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I, 6, p. 10—11. Cf. Visconti, Iconografia greca I p. 250 note 3. Braun, Ruinen und Museen p. 401 n. 127.

285 (506) **Tête de Démosthène,** d'un bon travail.

Restaurations: le bout du nez et le buste.

Voir n. 30.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 37. Pistolesi V, 90. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 401 n. 128.

Il est intéressant de comparer avec cette tête de Démosthène le

286 (502) **Buste hermétique d'Eschine,** avec inscription.

Trouvé à Tivoli dans la même villa que les nrs. 267—274. Restauration: la partie antérieure du nez.

Digitized by Google

Il est difficile d'imaginer un contraste plus frappant que celui qui existe entre les portraits de Démosthène et ceux de son rival Eschine. Tandis que les rides et l'expression de gravité concentrée, qui caractérisent la physionomie de Démosthène, nous font connaître et les difficultés avec lesquelles cet homme eut à lutter et l'énergie qu'il dépensait dans la lutte, Eschine au contraire nous apparaît comme un personnage auquel son heureux naturel permit de se mettre en relief sans grand effort et qui sut prendre la vie légèrement. La figure belle et bien remplie n'est sillonnée que de rides légères; l'expression est celle d'un homme à la fois tranquille et conscient de sa valeur. Par contraste avec la faible constitution de Démosthène, Eschine donne l'impression d'une santé puissante. Le crâne paraît dans son ensemble bien conformé; cependant il n'est pas assez large pour sa longueur, ce qui indique le manque d'énergie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 36; Iconografia greca I T. XXIX b, p. 341. Pistolesi V, 90. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 402 n. 129.

287 (500) **Prétendu buste hermétique de Zénon.**

Restauration: la plus grande partie du nez.

Il existe au Louvre une réplique de ce portrait, ce qui prouve qu'il s'agit ici d'un personnage connu. On a prétendu que c'était Zénon, le fondateur de l'école stoïcienne, sous le seul prétexte que la direction du cou dans ce buste concorde avec un renseignement qui est donné par un écrivain de l'antiquité, d'après lequel Zénon aurait eu l'habitude de pencher son cou vers l'une de ses deux épaules. Mais la pose de notre tête ne correspond nullement à ce que raconte l'auteur ancien. Le cou est beaucoup plutôt replié en arrière, et les yeux regardent en haut. Il semble donc que ce buste hermétique représente un homme occupé à étudier les phénomènes célestes, par conséquent un astronome célèbre. L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit ici d'Aratus, le fondateur de l'épopée astronomique, qui vivait pendant la première moitié du troisième siècle, dont les poëmes furent très

BIBLIOTECA
Digitized by Google

estimés et très lus aussi par les Romains. En fait le profil du buste du Vatican ressemble dans ses lignes principales à celui d'une figure, désignée par une inscription comme étant le portrait d'Aratus, et qui se trouve sur une mosaïque découverte à Trèves.

D'ailleurs nous connaissons maintenant un portrait tout à fait authentique du fondateur de l'école stoïcienne. C'est un buste du Musée de Naples, sur lequel est inscrit le nom de Zénon. On y voyait autrefois Zénon d'Elée; mais tout récemment il a été prouvé que c'était un portrait du Stoïcien. Comme on le sait, ce dernier appartenait à une famille phénicienne établie à Citium dans l'île de Chypre; cette origine se retrouve dans le type sémitique fort intelligent du buste de Naples; la physionomie présente un mélange de susceptibilité nerveuse et de mécontentement, que l'on rencontre souvent encore aujourd'hui chez les publicistes juifs.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 32; Iconografia greca I T. XXIII, p. 259—260. Pistolesi V, 88. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 2122 Fig. 2376. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 400 n. 126. — Pour la mosaïque: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 48, 3. En ce qui concerne le portrait de Zénon le stoïcien: Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. IV, 1, 1a, p. 21—22. Tout récemment (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890, Arch. Anz. p. 56—58) on a voulu reconnaître le portrait d'Aratus dans une tête de vieillard à longue barbe, qui est reproduite sur les monnaies de Soloi-Pompéiopolis, la patrie de ce poëte (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe hellenischer und hellenisierter Völker auf Münzen T. VIII, 13; Sallet, Numismatische Zeitschrift IX 1882 T. IV, 13, p. 118, p. 127; cette monnaie est reproduite au n. 479 de notre livre. Cf. nos n. 479 et 833) et d'après ces monnaies, dans une tête de la villa Albani (n. 833). La figure de la mosaïque de Trèves n'infirme en rien cette interprétation; car il n'est pas impossible que le même personnage ait été représenté à deux âges différents. La figure de la mosaïque et la tête du Vatican, dans le cas où mon hypothèse serait exacte, représenteraient le fondateur de la poésie astronomique dans l'âge mûr, tandis que sur les monnaies et dans la tête de la villa Albani Aratus serait un vieillard.

288 (498) **Tête d'Epicure.**

Trouvée le 30 décembre 1789 à Roma Vecchia sur la voie Appienne. Restaurations: une grande partie du crâne, du nez et de l'oreille droite; le buste.

Digitized by Google

Cette tête est certainement un portrait d'Epicure; ce qui le prouve, c'est l'inscription d'un buste en bronze d'Herculanum et celle d'un double buste hermétique (n. 487), dont nous avons déjà parlé au n. 283. Comme les nombreux disciples d'Epicure rendaient un véritable culte aux images de leur maître, nous n'avons conservé d'aucun philosophe antique autant de portraits que de lui. Dans cette belle figure amaigrie, les paupières supérieures qui tombent lourdement dénotent la fatigue causée par un travail assidu; le mouvement douloureux de la bouche s'explique par les souffrances physiques qu'éprouvait le grand philosophe. Mais ce qui donne à ce portrait son caractère le plus frappant, c'est l'expression de résignation qui domine dans la physionomie. Elle concorde parfaitement avec la philosophie d'Epicure; pour lui le bien suprême n'était pas, comme pour son prédécesseur Aristippe, le plaisir positif du moment; c'était l'absence de la douleur et de la passion.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 34. Pistolesi V, 88. Cf. Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 133. Braun, Ruinen und Museen p. 399 n. 124. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen p. 23.

289 (492) **Buste de Sophocle.**

Trouvé en 1798 dans le jardin du Conservatorio dei Mendicanti (derrière la basilique de Constantin), en un endroit où se trouvait, semble-t-il, à l'époque impériale, l'atelier d'un sculpteur ou d'un praticien. Restauration: le bout du nez.

Ce buste représente Sophocle, si l'on s'en rapporte au nom gravé près du bord inférieur, nom dont les six dernières lettres se sont conservées presque intactes. Quoique l'exécution en soit médiocre, ce portrait n'en est pas moins important; c'est grâce à lui que l'on peut voir avec certitude une image du poëte dans la célèbre statue du Latran (n. 662).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 27; Iconografia greca I T. IV, 1, 2, p. 97. Pistolesi V, 82. Cf. Bull. dell' Inst. 1839 p. 174. Ann. dell' Inst. 1846 p. 129. Braun, Ruinen und Museen p. 391 n. 119. — Sur la fouille, voir: Visconti, Mus. Pio-Cl. I p. 56—58.

Digitized by Google

290 (491) **Statue de Silène.**

Trouvée dans la Tenuta Torragnola sur la voie Prénestine, achetée sous Pie VI à Thomas Jenkins.

Il n'y a d'antique que la partie inférieure du corps en avant depuis les côtes, en arrière depuis les omoplates; et encore le bas de la jambe gauche, ainsi que le tronc d'arbre et la plus grande partie de la plinthe sont d'une main moderne. La tête (restaurations: des morceaux de la couronne et le bout du nez) est antique, mais n'appartient pas à la statue. Elle ne se relie en aucun point à la partie antique du corps et elle en est très-différente tant par la qualité du marbre que par l'exécution. L'expression mélancolique, qui caractérise d'habitude les buveurs de profession, est ici rendue avec une grande vérité et avec beaucoup d'humour. Voir n. 448.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 45. Millin, Gal. myth. pl. 69, 280. Hirt, Götter und Heroen T. XVIII, 150. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 116, 494. Pistolesi V, 82. Clarac IV, pl. 729 n. 1750. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 41, 502.

291 (489) **Plaque de marbre formant frise: Danse guerrière.**

Trouvée près de Palestrina. Restaurations: dans la seconde et la quatrième figure à partir de l'extrémité droite le bras droit, sauf la main; dans la troisième et la cinquième la main droite; en outre quelques parties des boucliers.

Ce relief représente une danse guerrière (pyrrhique), exercice auquel les Grecs accordaient une grande importance et qu'ils considéraient comme un moyen de préparer les jeunes gens aux évolutions tactiques des combats. Au milieu on voit deux couples de jeunes guerriers, coiffés du casque, armés du bouclier, le reste du corps nu; ils s'avancent l'un vers l'autre, avec un mouvement de danse, marchant sur la pointe des pieds et de la main gauche tendant en avant leurs boucliers. Comme à chaque extrémité de la plaque de marbre est représenté un danseur sans vis-à-vis, nous devons en conclure que la frise se continuait des deux côtés, et qu'on y voyait d'autres couples de guerriers. Ce qui donnait beaucoup de charme aux danses de ce genre, c'est que les jeunes

Digitized by Google

gens qui les exécutaient avec des mouvements rhythmés tantôt croisaient leurs épées, tantôt frappaient avec elles sur le bouclier de leur vis-à-vis; les armes en se choquant produisaient des sons différents, par conséquent une sorte d'effet musical. Mais, si les épées jouaient dans ces exercices un rôle prépondérant, nous devons nous étonner de leur absence sur la frise du Vatican. L'on a supposé que des épées en bronze avaient été placées dans la main droite de chaque danseur. Or les mains droites certainement antiques de la seconde et de la quatrième figure à partir de l'extrémité droite ne laissent voir aucune trace d'une pareille disposition. La main droite antique de la figure qui se trouve à l'extrémité droite de la frise est à la vérité percée d'un trou entre la paume et les autres doigts recourbés; dans ce trou peut avoir été insérée, à la rigueur, une lame de bronze. Mais il s'enfonce presque horizontalement dans le marbre; l'épée serait donc sortie du bas-relief suivant la même direction, ce qui est impossible. D'autre part cette main est sculptée de telle façon que les épées n'ont pas pu être représentées en peinture; l'existence du trou exclut toute transition de la main plastique à un attribut peint. Suivant toute apparence, les jeunes guerriers étaient donc représentés sans épées. Pour faire mieux ressortir les figures de cette frise, l'artiste a creusé suivant leurs contours, sur le fond même du tableau, un sillon profond surtout aux parties inférieures dont le relief est moins accentué. Ce procédé nous indique que la frise était placée à une hauteur considérable.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 9. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans: Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 22 n. 30; cf. p. 150.

Digitized by Google

La Rotonde.

La mosaïque qui recouvre le sol de la Rotonde provient de la salle principale des thermes d'Otricoli. Outre quelques morceaux insignifiants, il n'y a de restauré que la tête de Méduse qui en forme actuellement le centre. Dans la salle des thermes était ménagée à cette place une ouverture ronde; nous ne savons pas si elle servait à l'écoulement des eaux ou au passage de l'air chaud que l'on envoyait des souterrains dans la salle. La disposition même de la mosaïque correspond à la forme de cette salle, qui était octogone et couverte d'une coupole. L'ouverture ronde, qui se trouvait au centre, et les trois motifs qui se développent autour d'elle en cercles concentriques: un ruban de lignes brisées — une guirlande de fleurs et de fruits, à laquelle sont attachés des vases et des masques scéniques — enfin un ornement tressé — reproduisent la forme de la coupole. D'autre part l'imbrication qui entoure l'ouverture centrale est inscrite dans un octogone, dont les côtés sont formés par des bandes de méandres; des angles de l'octogone huit bandes semblables partent en rayonnant, et rejoignent les angles intérieurs d'un second octogone, dont les côtés consistent également en bandes de méandres. Ce dessin rend compte de la disposition des murs. Les espaces les plus considérables, qui existent entre les lignes de ce double plan, sont occupés par des représentations figurées, dont l'exécution très simple s'accorde avec le caractère décoratif de l'ensemble. Dans les huit quadrilatères, compris entre les côtés de l'octogone intérieur, le haut des rayons qui vont de l'un à l'autre octogone, et le ruban qui forme

Digitized by Google

le plus petit des cercles concentriques, on voit des combats entre des Grecs et des Centaures. Les huit espaces plus vastes, limités par les côtés de l'octogone extérieur, sont remplis de scènes qui représentent la vie du monde marin: ce sont des Tritons, qui portent des Néréides sur leur dos, terminé par une queue de poisson, qui apprivoisent des monstres marins, ou qui s'ébattent avec eux au milieu de l'Océan.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 46. Pistolesi V, 102.

292, 293 (537, 538) **Deux bustes hermétiques de femmes, de grandeur colossale.**

Ils furent trouvés, placés sur des bases en marbre dit Porta Santa, dans les fouilles que le comte Fede fit exécuter dans la villa d'Hadrien près de Tivoli; ils étaient à l'entrée du théâtre. Restaurations de Cavaceppi: dans les deux têtes, la plus grande partie du nez, et la poitrine avec les boucles de cheveux qui tombent sur les épaules — en outre au n. 537 quelques éclats dans la couronne et les cheveux.

D'après le lieu où les deux bustes ont été trouvés, et d'après la forme de la coiffure, dont la hauteur rappelle l'onkos des acteurs tragiques, il paraît certain que ces deux têtes ont quelque rapport avec l'art dramatique. Comme l'une d'entre elles (numéro du Musée 537), tant par la couronne de pampres que par l'expression calme de la physionomie, se rapproche du type de Melpomène (n. 271), on a voulu y reconnaître la Muse de la tragédie; l'on a d'autre part supposé que la seconde tête, dont la physionomie paraît plus triste (voir n. 272), représente la Muse de la comédie. Il n'y a rien à objecter à la première interprétation. Quant à l'autre, on peut lui opposer la hauteur de la coiffure, qui ne convient pas à la Muse comique. Si néanmoins l'on veut s'en tenir à cette explication, il faut admettre, ce qui semble fort douteux, que le sculpteur, pour conserver la symétrie entre les deux têtes, a donné à la comédie des attributs qui ne lui appartiennent pas. L'exécution élégante mais froide indique l'époque d'Hadrien.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 10 (voir I p. 253 note *); Opere varie IV p. 334 n. 109, p. 335 n. 110. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III, 78, 79. Pistolesi V, 100. Cf. Welckers Zeitschrift

Digitized by Google

p. 454. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 224 n. 12. Braun, Ruinen und Museen p. 429 n. 144.

294 (539) **Tête colossale de Jupiter (Zeus)** en marbre de Luna.

Trouvée dans les fouilles qui furent entreprises à Otricoli sous Pie VI pendant les dernières années du XVIII[e] siècle. Il n'y a d'antique que la face, et encore on y a restauré un morceau dans la partie gauche du front, le bout du nez et les extrémités inférieures des cheveux; le buste est également moderne.

L'artiste, qui a composé ce type, s'est efforcé de donner au père des dieux, suivant les idées de son temps, le caractère le plus imposant. La hauteur du front exprime la sagesse suprême; sa partie inférieure bombée révèle une puissante énergie; le pli qui le sillonne en son milieu est l'indice d'une gravité pensive. Le regard baissé des yeux profondément enfoncés dans leurs orbites est calme et ferme; mais il a en même temps quelque chose de mystérieux et d'impénétrable. Cette dernière impression est surtout produite par l'ombre double qui tombe sur les yeux, c'est à dire par l'ombre épaisse que projettent l'arête très marquée du nez et l'os frontal, et par l'ombre plus faible, que projettent les paupières supérieures très proéminentes. Il faut ajouter que cette tête, qui provient évidemment d'une statue colossale, était primitivement penchée en avant, selon les habitudes artistiques de l'époque à laquelle l'original a été composé (voir n. 301). Il est clair que dans cette attitude les ombres portées sur les yeux avaient plus d'étendue et de profondeur qu'elles n'en ont dans la position droite que de nos jours on a donnée à la tête. La ligne peu mouvementée de l'arête du nez révèle un caractère ferme, tandis que la bouche entr'ouverte exprime admirablement la douceur et la majesté réunies. Les cheveux et la barbe ont plus d'importance dans ce type que dans tout autre. Dans la chevelure «on sent ondoyer et courir un surcroît de force divine qui s'épand dans tous les sens» (Burckardt). La barbe abondante qui couvre les joues et le menton, et dont les boucles aux mouvements variés sont disposées

Digitized by Google

avec une certaine symétrie, donne à ce visage puissamment charpenté la base qui lui convient. Les moustaches sont d'une exécution très fouillée et projettent sur les coins de la bouche une ombre, qui atténue le caractère un peu sensuel des lèvres charnues.

Ce qui donne à ce type un charme particulier, c'est que, tout en représentant Jupiter (Zeus) avec une expression de parfait équilibre moral, il fait songer néanmoins à d'autres sentiments, sous l'empire desquels, suivant les circonstances, la physionomie du père des dieux peut se modifier. Le mouvement que chaque partie du visage peut faire est indiqué, autant qu'il est possible. Le pli, qui traverse le front, nous rappelle que la peau peut également se rider ou se froncer. Pour indiquer que les arcades sourcillières peuvent changer d'aspect, le sculpteur ne les a pas traitées toutes les deux de la même façon. L'arcade droite a la forme d'une courbe bien prononcée, tandis que l'arcade gauche s'écarte de la base du nez suivant une ligne droite et ne s'infléchit qu'au-dessus du coin extérieur de l'œil. De même, les narines légèrement gonflées, la bouche entr'ouverte, les cheveux ondulés font entrevoir le passage du repos au mouvement. Il en résulte que le spectateur peut donner facilement par la pensée à cette tête une expression différente de celle que le sculpteur a fixée; il peut par exemple se représenter Jupiter souriant avec bienveillance ou bien au contraire irrité et menaçant.

Ce caractère est formellement incompatible avec l'opinion autrefois courante, suivant laquelle le Jupiter d'Otricoli aurait été copié d'après la statue du Jupiter Olympien de Phidias. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la statue voisine de Junon (Héra) n. 297 (542), qui est certainement la réplique d'un original du temps de Phidias, pour comprendre que le type reproduit par la tête d'Otricoli ne peut pas appartenir à la même école artistique. En outre plusieurs monnaies frappées à Elis, une sous Septime Sévère et les autres sous Hadrien (Fig. 14), nous ont conservé des reproductions de la tête du Jupiter

Digitized by Google

Olympien. L'on y reconnaît cette majesté calme, qui caractérise toutes les œuvres d'art de la grande période attique. Le profil dessine cette ligne régulière, que nous avons pris l'habitude d'appeler « le profil grec » ; les cheveux ne s'écartent point du crâne, ils tombent en mèches allongées et lisses; la barbe abondante se développe en boucles verticales.



Fig. 14.

Ce n'est donc pas le type idéal conçu par Phidias que reproduit le Jupiter d'Otricoli, mais un type postérieur, quoique dérivé de celui-là. L'on a songé à Lysippe, dont les types ont quelques caractères essentiels communs avec cette tête de Jupiter, par exemple l'os frontal bombé, le pli du front, les cheveux soulevés. Mais il faut se rappeler que les œuvres de Lysippe se distinguaient moins par leur conception idéale que par la représentation vivante de l'organisme physique; il est par conséquent fort peu probable que ce soit précisément cet artiste qui ait fait subir au type traditionnel du souverain des dieux une modi-

Digitized by Google

fication aussi importante et aussi caractéristique. Ce procédé artistique cadre beaucoup mieux avec l'esprit de la seconde école attique. Nous savons que deux artistes qui appartiennent à la période plus récente de cette école, Bryaxis et Léocharès, avaient fait des statues de Jupiter. Les formes particulières du Jupiter d'Otricoli, sur lesquelles on s'est basé pour attribuer à Lysippe la création de ce type, se retrouvent également, quoiqu'isolées les unes des autres, dans les types de la seconde école attique.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 1. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 1, 1. Overbeck, Kunstmythologie II, p. 74 n. 1, p. 569 Anm. 81; Atlas II, 1, 2. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1317 Fig. 1461. Brunn und Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Sculptur n. 130. Cf. Burckhardt, Der Cicerone I[5] p. 72—73. Brunn, Ueber die Personifikation des Meeres in griechischer Plastik, dans Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften, Décembre 1885 p. 8 et suiv.

295 (540) **Statue colossale d'Antinoüs en Bacchus (Dionysos).**

Trouvée en 1795 par Gavin Hamilton dans une villa antique située prés de Palestrina (Préneste); transportée au palais Braschi, puis de là au Musée du Latran. Restaurations: quelques morceaux dans la couronne, la pomme de pin, presque tous les doigts de la main gauche, plusieurs parties des doigts de la main droite, le thyrse, la draperie.

Le favori d'Hadrien est représenté en Bacchus (Dionysos), comme l'indiquent la couronne de lierre et la ciste mystique placée sur la plinthe. Les restaurations exécutées par le sculpteur Pierantoni sous la direction de Gavin Hamilton peuvent être considérées en général comme exactes. Une cavité ménagée à la partie antérieure du crâne prouvait l'existence de la pomme de pin; toutefois dans l'antiquité cette pomme de pin, semble-t-il, était, non pas en marbre, mais en bronze doré. La main gauche s'appuyait sur un thyrse: car le bras gauche est levé et dans la plinthe est creusé un trou de forme ronde, dans lequel s'engageait évidemment une tige. Comme les parties du corps, recouvertes actuellement par la draperie, sont à peine esquissées et que des traces de bronze ont

Digitized by Google

été relevées sur le marbre à cette place, on doit admettre que la statue était primitivement revêtue d'un manteau ou d'une nebris en bronze. La draperie en marbre a été faite par le restaurateur moderne.

La tête exprime parfaitement la nature du jeune Bithynien, mélange de sensualité et de sombre mysticisme. Evidemment nous nous figurons qu'Antinoüs avait le teint pâle, les yeux foncés, les cheveux noirs.

Guattani, Monumenti antichi inediti 1805 T. II, p. VIII—XVII. Levezow, Antinoos T. VII, VIII, p. 85—86. Clarac V, pl. 947 n. 2428. Garrucci, Monumenti del Museo Lateranense T. V, p. 15. Dietrichson, Antinoos pl. II, 4, p. 175 n. 10. Cf. Braun, Ruinen und Museen Roms p. 729 n. 1. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1660.

296 (541) **Tête colossale de Faustine l'aînée** († 141 ap. J.-C.), épouse d'Antonin le Pieux.

Trouvée à la villa d'Hadrien près de Tivoli, dans le «Pantanello», marais qui fut desséché à la suite des fouilles entreprises par Gavin Hamilton. Restaurations: la plus grande partie du crâne et des oreilles, le nez, le buste.

Voici un type de femme d'une beauté vraiment romaine, d'un caractère à la fois énergique et sensuel. A propos de cette tête, comme à propos des autres têtes colossales qui se trouvent dans cette salle du Musée, il faut remarquer qu'elles sont placées trop bas pour que l'effet cherché par l'artiste puisse se produire complètement.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 49. Pistolesi V, 103. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV, 90. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 425 n. 152. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 154 n. 11, p. 157—158.

297 (542) **Statue colossale de Junon (Héra).**

Comme cette statue se trouvait jadis dans la cour du palais de la Chancellerie, il est très probable qu'elle est une des statues colossales qui ornaient le pourtour du théâtre de Pompée situé dans le voisinage. Restaurations: la partie antérieure du nez avec le morceau attenant de la lèvre supérieure, la lèvre inférieure, une partie du menton, le bord des oreilles, les deux bras, quelques éclats dans la draperie, le pied droit avec le bord de la tunique qui le recouvre, quatre doigts du pied gauche, la plus grande partie de la plinthe.

Comme cette statue représente évidemment une déesse

Digitized by Google

mère, on ne peut hésiter qu'entre Junon (Héra) et Cérès (Démèter). Nous préférons y voir une image de Junon, parce que, dans deux bas-reliefs qui ornent des documents attiques, Junon est représentée avec un type semblable à celui de notre statue (Fig. 15, a, b). De plus il existe deux trous dans le bandeau qui entoure la tête de Junon; ils n'ont pu servir qu'à fixer un objet en métal, et leur présence prouve que cette déesse portait l'insigne qui caractérise l'épouse de Jupiter, une stéphanè ou un diadème. La main gauche levée s'appuyait évidemment sur un sceptre; la main droite tendue en avant tenait une patère. Une limite chronologique inférieure pour la composition de l'original est fournie par les deux documents attiques cités plus haut, dont l'un (Fig. 15a) date de la 4me année de la 93me Olympiade (405 av. J.-C.) et l'autre (Fig. 15b) de la 1ère année de la 95me (400 av. J.-C.). De même les formes majestueuses de la statue, sa pose assurée, la disposition sévère des plis et l'expression tranquille de la physionomie révèlent l'école de Phidias. Or nous savons qu'un artiste de cette école, Alcamène, fit une statue de Junon, qui fut placée dans le temple de cette divinité situé sur la route de Phalères; c'est donc avec assez de vraisemblance qu'on a considéré cette œuvre comme l'original de la statue du Vatican et d'autres répliques semblables (voir n. 507). En tout cas cette statue



Fig. 15 a.

Digitized by Google

colossale donne une idée très nette du caractère majestueux que les artistes de la grande époque attribuaient à l'épouse de Jupiter.



Fig. 15 b.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 27. Overbeck, Kunstmythologie III p. 445, p. 462 n. 12, p. 464; Atlas XIV, 22. Cf. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 65 et suiv. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 92.

298 (543) **Tête colossale d'Hadrien** († 138 ap. J.-C.).

Restaurations: quelques morceaux dans les oreilles; le buste.

Parmi les portraits d'Hadrien avancé en âge on distingue deux types différents, l'un, plus naturaliste, qui exprime avec beaucoup de force l'état maladif des

Digitized by Google

nerfs, dont souffrait cet empereur, et l'autre, plus idéalisé, dans lequel ce trait particulier est effacé, tandis que la physionomie dénote une santé vigoureuse. La tête colossale du Vatican est une des meilleures répliques qui se soient conservées du second type. Jadis, placée sur un buste moderne, elle se trouvait au Château Saint-Ange avec une tête colossale d'Antonin le Pieux; aussi l'on suppose que ces deux têtes faisaient partie de la décoration sculpturale du mausolée d'Hadrien, qui devint plus tard la forteresse connue sous le nom de Château Saint-Ange. Antonin le Pieux termina en 139 après J.-C. la construction de ce monument; il y transporta les cendres de son prédécesseur, qui avaient été déposées provisoirement dans une ancienne villa de Cicéron, voisine de Puteoli; puis il y fut lui-même porté. Nous pouvons donc en conclure que ce mausolée contenait non-seulement des portraits d'Hadrien, mais encore au moins une statue d'Antonin.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 45; Opere varie IV, p. 282 n. 9. Pistolesi V, 105. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 T. XXXVI, p. 111 n. 34, p. 119. Cf. Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma (1558) p. 140. Braun, Ruinen und Museen p. 433 n. 149. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 12—13. Le meilleur exemplaire du type naturaliste se trouve à Copenhague dans la collection de M. Karl Jacobsen. Deux répliques moins bonnes sont au Musée Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. CXL, 545, T. CXLI, 546.

299 (544) **Statue colossale d'Hercule (Héraclès)** en bronze doré.

Trouvée en 1864 dans la cour du palais Pio, aujourd'hui palais Righetti (sur la Piazza Biscione), lorsqu'on y exécuta des travaux de terrassement pour la construction d'une annexe. Comme l'espace compris entre le palais Righetti, l'église S. Andrea della Valle et la Via dei Chiavari était occupé dans l'antiquité par le théâtre de Pompée, il est très vraisemblable que cette statue était une des œuvres d'art qui ornaient le pourtour de ce théâtre. Elle fut trouvée couchée dans une fosse, dont les murs avaient été renforcés avec des blocs carrés de pépérin, et dont l'ouverture était fermée par des dalles de la même matière. On l'avait probablement cachée ainsi, pour la soustraire au fanatisme des chrétiens ou pour la protéger contre le vandalisme des barbares. Mais la statue avait déjà été abîmée, avant d'être

Digitized by Google

enfoncée dans cette fosse. La tête a été élargie par suite d'une pression violente; nous devons en conclure que la statue est tombée de la base, sur laquelle elle était placée, et que dans cette chute ce fut la tête qui porta. En même temps, suivant toute apparence, le morceau de bronze dont la nuque était faite, les pommes des Hespérides qu'il faut restituer dans la main gauche d'après toutes les œuvres analogues, et le pied gauche disparurent; ils n'ont pas été retrouvés dans la cachette; sauf la nuque, qui manque, toutes ces pièces ont été restaurées par une main moderne. En outre les parties sexuelles étaient arrachées. Il ne restait que peu de fragments de la massue, qui ont été insérés dans la massue moderne.

Hercule (Héraclès) est représenté comme un vigoureux éphèbe, dont la main droite s'appuie sur la massue, tandis que la peau de lion est suspendue à son avant-bras gauche. Les pommes des Hespérides, que tient la main gauche un peu tendue en avant, sont modernes; mais cette restauration est justifiée par d'autres monuments. Si l'on veut se figurer ce qu'était primitivement la statue, il faut surtout faire abstraction de la tête, qui a été élargie dans la chute. Avant d'avoir subi cette déformation, elle présentait certainement un ovale plus fin. Autant qu'on peut se faire une idée de sa forme primitive, il semble qu'elle dérive d'un type probablement inventé par Scopas, type qui se retrouve dans les nrs. 121, 417 et 604.

Une question se pose: notre statue a-t-elle été faite du temps de Pompée, et spécialement pour servir à la décoration de son théâtre, ou bien à une époque postérieure, par exemple sous Tibère, qui reconstruisit ce théâtre détruit par un incendie? Nous connaissons trop peu de colosses en bronze dont la date soit certaine pour résoudre ce problème. L'exécution en est très inégale. Les parties solides du corps, surtout la poitrine et les genoux, sont beaucoup mieux traitées que le ventre, dont le modelé fait une impression de sécheresse et de dureté.

Monum. dell' Inst. VIII, 50; Ann. 1868 p. 195 et suiv. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I, p. 2179a. Cf. Bull. 1864 p. 227 et suiv. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 213—214.

300 (545) **Buste colossal d'Antinoüs.**

Trouvé en 1790 par le comte Fede dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations: le nez et quelques éclats.

Digitized by Google

Dans ce marbre Antinoüs paraît avoir été moins idéalisé que de coutume; ce caractère provient sans doute de ce qu'il est ici représenté sans attributs divins. Le sculpteur, suivant une habitude très répandue, a creusé le buste pour en rendre le transport plus facile. A l'endroit où il repose sur le piédestal, ont été placées des feuilles d'acanthe.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 47 (cf. Opere varie IV, p. 282 n. 10). Pistolesi V, 105. Levezow, Antinoos T. II, p. 27. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV, 120. Dietrichson, Antinoos pl. II, 6, p. 145 et suiv., p. 180 n. 14. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 434 n. 150.

301 (546) **Statue colossale de Junon (Héra).**

Trouvée au Viminal sous le cloître de S. Lorenzo in Panisperna (voir nrs. 200, 201), dans une fouille que le cardinal Francesco Barberini fit exécuter par Lionardo Agostini (Bartoli dans Fea, Misc. I p. 226 n. 16. Venuti, Descr. delle antichità di Roma, ed. Piale I p. 180). Restaurations: le nez, le bras droit tout entier et l'avant-bras gauche — les deux bras avaient été sculptés à part, puis rattachés au corps — plusieurs morceaux de la draperie, presque toute la plinthe. La surface du marbre, surtout dans la tête, a beaucoup souffert par suite du grattage.

Bien que l'exécution soit très froide et qu'en plusieurs endroits elle paraisse fort sèche, l'impression d'ensemble n'en est pas moins imposante. Dans ses lignes principales, le type de cette statue semble dériver d'un type idéal de Junon (Héra) créé au IVe siècle, peut-être par la seconde école attique; mais quelques détails trahissent l'esprit d'une époque postérieure. En tout cas la manière dont est traitée la tunique, qui est représentée comme faite d'une étoffe fine et transparente, et qui laisse à découvert le haut du sein gauche, révèle chez l'artiste l'intention de donner à son œuvre un peu de grâce sensuelle; or il est difficile d'admettre que l'image d'une déesse, considérée comme l'idéal de l'épouse, ait eu un pareil caractère avant le IIIe siècle. Sur le bord du manteau, le sculpteur, par de légers coups de ciseau, a figuré un triple ourlet; comme l'effet purement plastique produit par ce détail est presque nul, il était évidemment rehaussé par de la couleur ou de la dorure. Il en résulte que

Digitized by Google

d'autres parties de la statue devaient être peintes. La comparaison de cette statue avec le n. 297 (542) est très instructive au point de vue du développement de la religion et de la civilisation. On se rend compte avec netteté de la conception différente que les Grecs avaient de l'épouse de Jupiter et par conséquent du type idéal de l'épouse pendant la seconde moitié du Ve siècle et à une époque postérieure. L'idée que l'on eut pendant ces deux périodes des rapports entre les dieux et les mortels s'exprime dans la pose différente de la tête. Le type de Junon créé pendant la grande époque de l'art attique a la tête presque droite; le regard de la déesse passe au-dessus de la vie terrestre et se fixe au loin; c'est là une attitude, qui contribue beaucoup à augmenter l'impression grandiose produite par la statue. Dans les représentations moins anciennes, la déesse penche la tête en avant, comme pour se mettre en relation directe avec les mortels, qui lui adressent leurs prières.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 2. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 4, 56. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 647 Fig. 715. Overbeck, Kunstmythologie III, p. 55—58, p. 56 n. 1 Anm. b, p. 93 n. 11, p. 115 n. 4; Atlas IX, 10, X, 33. Cf. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2114—2115.

302 (547) **Buste hermétique colossal, Personnification d'une partie de la mer.**

Trouvé près de Pouzzoles; vendu par Gavin Hamilton à Clément XIV. Restaurations: le haut des deux cornes, le nez, la plus grande partie de la lèvre supérieure, la lèvre inférieure tout entière, la partie antérieure du dauphin qui sort du côté droit de la barbe, l'épaule gauche du buste hermétique.

Cette tête puissante, de laquelle sortent deux cornes grosses et courtes, est un peu penchée vers la gauche et en même temps légèrement rejetée en arrière. Les yeux grands ouverts et ronds regardent au loin avec une expression mélancolique; la bouche semble ouverte pour laisser échapper un faible soupir. Les sourcils sont remplacés par des algues; ces mêmes plantes marines recouvrent la poitrine ainsi que les parties des joues et du menton où naît la barbe. Les boucles des cheveux et de

la barbe tombent lourdement, imprégnées qu'elles sont d'humidité; dans la barbe même se jouent deux petits dauphins; la direction de leurs corps indique le profil des parties inférieures du visage cachées sous la barbe; des vagues, figurées à la manière de la peinture, ondulent au bas du buste. Comme tous ces détails se rapportent à la mer, l'on a supposé que ce buste hermétique représentait l'Océan ou Glaucus, le dieu marin qui prédit l'avenir. Mais ces deux interprétations ne peuvent pas être admises, à cause de la couronne de pampres et de grappes de raisin qui entoure la tête. Un pareil attribut n'aurait aucun sens dans une image mythologique de la mer en général; au contraire, il semble parfaitement justifié, si ce buste personnifie une région déterminée de la mer, sur les rivages de laquelle la vigne était cultivée. Un savant a fait observer que les lignes de la tête sont molles et peu accentuées, et qu'à l'expression mélancolique du regard se mêlent quelques signes de lassitude; il y a reconnu l'impuissance des vagues se heurtant contre le rivage, et il a essayé d'expliquer de la même façon les petites dimensions des cornes, que l'artiste aurait ainsi représentées pour indiquer qu'elles sont incapables de commettre un dommage sérieux. Quel que soit le jugement que l'on porte sur l'exactitude de ces dernières interprétations, il n'en est pas moins certain que ce buste hermétique est la personnification d'un golfe ou d'un port. Ce type fut sans doute inventé par l'art hellénistique pour personnifier quelque golfe ou quelque port situé dans la partie orientale de la mer Méditerranée. Il est possible que l'art gréco-romain l'ait emprunté pour représenter une région de la mer voisine de l'Italie, et il est même probable que cette tête, placée à Puteoli, peut-être dans la villa d'un riche Romain, était considérée comme la personnification du golfe de Baies entouré de collines riches en vignes.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 5. Bouillon, Musée des antiques I, 65. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. XX, 2. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 913 Fig. 987. Le reste de la bibliographie se trouve dans: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1544. Cf. Brunn, Die Personification des Meeres in griechischer Plastik.

Digitized by Google

dans Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften, Décembre 1885, p. 4 et suiv.

303 (548) **Statue colossale de Nerva** († 98 ap. J.-C.).

La tête et toute la partie supérieure de la statue (où Cavaceppi a restauré le nez, l'oreille gauche, et les deux bras avec le manteau qui retombe sur le bras gauche) ont été trouvées non loin du mur d'Aurélien, entre le Latran et l'église Sainte-Croix de Jérusalem; cette partie provient d'une statue qui représentait l'empereur Nerva sans doute déjà divinisé et par conséquent idéalisé, dans l'attitude de Jupiter assis. En général, dans les statues impériales de ce genre, la tête seule est un portrait, tandis que le corps est idéal (voir par ex. les nrs. 93, 650); ici au contraire le sculpteur a voulu rendre dans la forme du corps, avec beaucoup de mesure toutefois, la faible constitution du vieil empereur. Une série de trous percés en cercle autour du crâne prouve que la tête était entourée d'une couronne en métal, soit d'une couronne de laurier, semblable à celle que le restaurateur moderne a ajoutée, soit d'une couronne de chêne (corona civica). Le corps de Nerva a été placé sur la partie inférieure drapée d'une autre statue d'homme assis (restaurations: les pieds, le rocher qui sert de siége, le manteau qui recouvre ce rocher). Comme toutes les statues assises de l'antiquité, qui étaient destinées à être placées sur une base élevée, cette statue, elle aussi, est placée non pas sur un plan horizontal, mais sur une surface légèrement inclinée en avant. Dans cette position le regard peut embrasser le corps dans tout son développement; si au contraire le plan du siége est horizontal, ainsi qu'il arrive pour les statues assises modernes, les cuisses ne sont plus visibles; le corps tout entier paraît alors être raccourci et manquer de proportions. A ce sujet il suffit de rappeler la statue du pape Pie VII, exécutée par Thorwaldsen, qui se trouve à Saint-Pierre.

Le haut de la statue: Cavaceppi, Raccolta di antiche Statue II, 51. La statue dans son état actuel: Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 6. Pistolesi V, 107. Clarac V, pl. 941 n. 2410. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II³ p. 443, Fig. 154f. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. XXIII, p. 5, p. 69 n. 4, p. 70—71. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 432 n. 147.

Digitized by Google

304 (549) **Buste colossal de Sérapis.**

Trouvé près du 9me mille de la voie Appienne, non loin des Fratocchie. Restaurations: le modius, sauf l'extrémité inférieure qui repose immédiatement sur la tête, le nez, un gros morceau de la nuque, quelques éclats dans les boucles et dans la draperie.

Sur le type de Sérapis, voir n. 241. Comme il arrive d'habitude dans les images de ce dieu faites en marbre blanc, l'expression de la douceur l'emporte ici sur celle de la tristesse. Sérapis ayant été aussi adoré comme dieu du soleil, et ayant quelquefois porté le surnom d'Hélios ou de Sol (voir n. 521), sa tête était entourée d'une couronne de rayons en métal, comme l'indiquent les trous percés dans le bandeau qui entoure la tête. Si l'on en juge d'après le soin minutieux avec lequel les boucles de la chevelure ont été travaillées au trépan et d'après le procédé mécanique par lequel les pupilles ont été représentées, l'exécution date de l'époque des Antonins.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 15 (cf. Opere varie IV, p. 281 n. 7). Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 70, 390. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. XI, 1. Overbeck, Kunstmythologie II p. 307 n. 1; Atlas III, 8. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1548 Fig. 1613. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1513.

305 (550) **Statue de Claude** († 54 ap. J.-C.).

Trouvée en 1865 à Civita Lavinia (Lanuvium). Restaurations: les deux bras, les oreilles qui primitivement avaient été sculptées à part, quelques morceaux dans la draperie, la partie supérieure de l'aigle.

L'empereur est représenté en Jupiter, une couronne de chêne (corona civica) sur la tête, l'aigle auprès de lui. Le restaurateur a eu raison d'appuyer la main gauche sur un sceptre. Mais on peut se demander s'il ne faut pas dans la main droite substituer un foudre à la coupe. Tandis que le corps reproduit les formes idéales du type de Jupiter, la tête est évidemment un portrait des plus fidèles; sa physionomie bornée contraste nettement avec la beauté idéale et les attributs du corps. La statue est travaillée avec soin sur la face antérieure; le dos au contraire est très négligé. Il est donc probable qu'elle était

Digitized by Google

destinée à être placée dans une niche, comme l'indique la forme recourbée de la partie postérieure de la plinthe.

Ann. dell' Inst. 1872 Tav. d'agg. E, p. 56—61. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 T. XVII, p. 332 n. 5, p. 353, p. 354. Cf. Bull. dell' Inst. 1865 p. 227—228. Une statue tout à fait semblable de Claude a été trouvée à Olympie: Ausgrabungen zu Olympia III T. XIX, 2, XX, 3, p. 13. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 332.

306 (551) **Tête colossale de Claude,** avec la couronne de chêne (corona civica).

Trouvée à Otricoli. Restaurations: le devant de la couronne avec la partie de la tête qui y touche, presque toute la nuque, et d'autres petits morceaux insignifiants.

Par contraste avec les autres portraits de Claude (voir nrs. 53, 305), cette tête paraît fort idéalisée (voir n. 7).

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 41. Pistolesi V, 110. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 6, p. 333, Fig. 49.

307 (552) **Statue colossale de Junon Sospita** (Sispita).

Autrefois dans la cour du palais Paganica, acquise sous Pie VI. Restaurations: le nez, toute la partie antérieure du bas de la figure, les bras avec leurs attributs, toutes les extrémités de la peau de chèvre qui ne font pas corps avec la statue, des morceaux de la draperie, le bas de la statue à partir des chevilles, la plinthe avec le serpent qui s'y trouve.

A la peau de chèvre, qui recouvre la tête, et dont les pattes de devant nouées sur la poitrine y sont en même temps retenues par une courroie, l'on reconnaît sans hésitation Junon Sospita (Sispita), déesse dont le culte était surtout célébré à Lanuvium, et qui pour cette raison s'appellait aussi Juno Lanuvina. Son type nous est connu par des monnaies de la république romaine, et par des médailles d'Antonin le Pieux. Grâce à ces représentations le restaurateur moderne a pu restituer avec une exactitude incontestable les extrémités et leurs attributs; c'est aussi avec raison qu'il a ajouté sur la plinthe le serpent, qui jouait un rôle prépondérant dans le culte de la déesse de Lanuvium. La pose donnée à la statue et le style archaïsant des plis ont été évidemment inspirés par une

Digitized by Google

idole archaïque; la tête au contraire a été traitée plus librement. L'exécution, trop minutieuse dans le détail, indique l'époque des Antonins; il est donc probable que cette statue a été faite sous Antonin le Pieux, qui était né à Lanuvium, et qui honorait d'un culte particulier, comme nous l'apprennent ses monnaies, la principale divinité de sa patrie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 21. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 5, 63a. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. V. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 764 Fig. 818. Overbeck, Kunstmythologie III p. 160—163 (où p. 161, Anm. f, est citée toute la bibliographie du sujet); Atlas X, 36.

308 (553) **Tête colossale de Plotine.**

Autrefois à la villa Mattei. Restaurations: le nez, quelques parties des oreilles, la tresse, le buste.

Cette tête exprime le caractère noble autant qu'énergique qui distinguait la femme de Trajan. L'on ne sait pas si ce buste fut exécuté du vivant de cet empereur ou seulement après sa mort, sous Hadrien, qui avait la plus vive affection pour sa bienfaitrice et sa mère adoptive et qui lui décerna l'apothéose, lorsqu'elle fut morte, en l'an 129 ap. J.-C. Pour représenter les pupilles, l'artiste a d'abord tracé avec le ciseau un cercle très nettement marqué, puis dans l'intérieur de ce cercle il a fait une incision en forme de crochet. Il en résulte par conséquent que, dès l'époque de Trajan ou peu de temps après sa mort, l'on représentait déjà de cette manière les pupilles dans les statues colossales, tandis que dans les marbres de dimensions plus restreintes ce procédé ne devint général qu'à l'époque des Antonins.

Monumenta Matthaeiana II, T. 15, 2. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 44; Iconographie romaine III p. 22, pl. 37 n. 1, 2. Pistolesi V, 110. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 433 n. 148. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 93 n. 2.

309 (554) **Tête colossale de Julia Domna** († 217 ap. J.-C.).

Trouvée dans la Tenuta del Quadraro hors la porte Saint-Jean. Restaurations: le bout du nez, le buste et toute la chevelure. Cette chevelure formait évidemment un morceau à part, qui pouvait être enlevé et remplacé par une autre coiffure, dans le cas où la mode aurait changé (voir n. 114).

Digitized by Google

Ce buste, le plus colossal parmi tous les portraits de femmes qui se sont conservés de l'époque gréco-romaine, représente la Syrienne Julia Pia (Domna), épouse de l'empereur Septime Sévère. Cette œuvre nous prouve de la manière la plus frappante que l'art du portrait était encore très prospère à la fin du II[e] ou au commencement du III[e] siècle ap. J.-C. Il était difficile, dans un buste de dimensions colossales, de donner à la physionomie l'expression gracieuse qui caractérise les femmes; l'artiste y a très heureusement réussi.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 54; Iconographie romaine III p. 108, pl. 48 n. 1, 2. Pistolesi V, 110. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I T. 71, 401. Cf. Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 64. Braun, Ruinen und Museen p. 436 n. 154.

310 (555) **Statue du Génie d'Auguste.**

Autrefois à Naples dans le palais Caraffa-Colubrano
Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, l'avant-bras droit avec la patère, l'avant-bras gauche avec l'extrémité de la corne d'abondance, la plus grande partie de la draperie qui tombe du bras gauche.

D'après l'ancienne religion romaine, chaque être masculin ou chaque objet considéré comme tel avait son génie, c'est à dire un esprit qui présidait à son existence individuelle. De tout temps on avait eu l'habitude de vénérer le génie de son ami ou de son patron, et de faire des libations en son honneur le jour anniversaire de sa naissance; il est donc très naturel qu'on ait agi de même envers le génie de l'empereur. Auguste s'empressa de donner à ce culte une forme définitive; il ordonna que son génie serait vénéré en même temps que les deux Lares dans les petits temples des carrefours. Sur des peintures murales de Pompei, on voit le Génie du maître de la maison tantôt seul, tantôt entre les deux Lares ou entre les Lares et les Pénates. Il est représenté la tête couverte d'un pan de sa toge, tenant dans la main gauche une corne d'abondance, et de la main droite faisant une libation avec une patère. Nous pouvons admettre que le Génie de l'empereur était représenté dans la même attitude; notre statue a donc été exactement restaurée avec une patère dans la main droite.

Digitized by Google

Il me paraît hors de doute que cette tête est un portrait d'Auguste. Il est vrai qu'ici le front est plus bombé et les cheveux sont plus abondants que dans les autres images du même empereur; ces différences insignifiantes proviennent suivant toute vraisemblance de ce que la statue représente non point le mortel que l'on est habitué à voir, mais sa personnification abstraite, le genius; l'artiste a donc pu l'idéaliser. L'exécution est assez superficielle, elle a toutefois de la fraîcheur et de l'esprit, comme c'est fréquemment le cas pour les sculptures trouvées en Campanie.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 2. Hirt, Bilderbuch T. 26, 13. Pistolesi V, 104. Clarac V, pl. 920 n. 2338. Cf. Welckers Zeitschrift p. 348. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 16, p. 71.

311 (556) **Tête colossale de Pertinax** († 193 ap. J.-C.).

Jadis au palais Nunez, dans la Via Condotti. Restaurations: les oreilles, l'arcade sourcillière droite, le nez, un morceau de l'extrémité inférieure de la barbe, le cou, le buste.

Le profil de cette tête, portrait d'un vieillard édenté mais encore vigoureux, ressemble dans ses lignes principales, au profil, connu par les monnaies, de Publius Helvius Pertinax, qui, en 192 ap. J.-C., à l'âge de 62 ans, fut proclamé empereur par les prétoriens, puis fut tué par eux dès l'année suivante. Dans cette tête la barbe semble être plus courte que sur les monnaies; aussi doit-on se rappeler que son extrémité inférieure a été refaite par le restaurateur moderne. En tout cas, d'après le style et la technique, cette œuvre date de la fin du IIe siècle ap. J.-C. L'auteur du portrait ne s'est préoccupé que des traits essentiels; mais il les a rendus avec beaucoup d'énergie; c'est vue de très loin que cette tête produit le plus d'effet. Il semble donc qu'elle ait été destinée à être placée sur une de ces statues cuirassées de taille colossale, préparées d'avance, et auxquelles on adaptait à chaque avènement la tête du nouvel empereur.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 52. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 436 n. 153.

Digitized by Google

Salle en forme de croix grecque.

Des deux côtés de l'entrée qui fait communiquer cette salle avec la Rotonde:

312 **Deux telamones colossaux** en granit rouge.

Ces deux statues de style égyptien ont été exécutées à l'époque d'Hadrien. Elles furent trouvées dans la villa de cet empereur située près de Tivoli; il est probable qu'elles y servaient de *telamones* dans la grande salle connue sous le nom de Canope; elles furent plus tard transportées à Tivoli et placées à l'entrée du palais épiscopal. On a voulu y voir des représentations d'Antinoüs ayant un caractère égyptisant. Mais la ressemblance n'est que très superficielle. En outre c'eût été un manque de goût de grouper l'une à côté de l'autre deux figures du même héros pour se faire pendant dans l'ensemble architectural.

De Rossi, Raccolta di statue T. 148. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 18. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III, 29. Clarac V, pl. 985 n. 2565. Dietrichson, Antinoos p. 177 n. 11—12; en cet endroit sont citées les autres publications. Cf. Winckelmann, Mon. ant. ined. I, trattato preliminare p. 22. Welckers Zeitschrift p. 335—337.

313 (559) **Statue d'Auguste jeune**, insignifiante et très restaurée.

Autrefois au palais Verospi.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 1. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 17.

314 (564) **Statue de Lucius Verus adolescent** (né en 130, mort en 169 ap. J.-C.).

Trouvée sur le forum de Préneste; comme la statue précédente, très restaurée.

Digitized by Google

Cette statue, d'un travail médiocre, est néanmoins intéressante, parce que grâce à elle nous connaissons plus complètement le développement du caractère de Lucius Verus. Verus semble être ici représenté comme un jeune homme de dix-huit à vingt ans. Son attitude a quelque chose de prétentieux. Sa physionomie est celle d'un homme plein d'assurance et d'audace; elle n'est point sournoise, comme dans les portraits où il est représenté plus avancé en âge.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 9. Clarac V, pl. 956 n. 2459. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 211 n. 66, p. 215, p. 218.

315 (566) **Sarcophage en porphyre**, provenant de l'église de Sainte Constance (sur la voie Nomentane).

Suivant toute apparence, ce sarcophage renfermait primitivement le corps de Constantia, fille de Constantin le Grand, dont la légende a fait une sainte. Le pape Paul II le fit emporter de l'église de Sainte Constance et placer le 14 Août 1467 sur la place St. Marc. Sous Sixte IV en 1471 le sarcophage fut rapporté dans l'église de Sainte Constance. C'est le pape Pie VI qui en 1788 le fit entrer dans le Musée (voir Müntz, Les arts à la cour des papes II p. 83—85, III 1 p. 158. Archivio della r. società romana di storia patria IX 1886 p. 534).

Sur l'emploi du porphyre dans les œuvres plastiques, voir n. 233. Les sujets, dont l'artiste s'est servi pour décorer ce sarcophage, sont presque tous empruntés à l'art plus ancien. Ce qui prouve que l'auteur manquait absolument d'imagination artistique, c'est qu'il a répété un seul et même motif sur les deux côtés longs; les bas-reliefs des faces latérales ne diffèrent aussi l'un de l'autre que par des détails accessoires sans importance. L'exécution est mécanique et froide. Sur les deux côtés longs des enfants ailés cueillent du raisin parmi des arceaux de vigne; pour les païens du temps c'étaient simplement des Amours, tandis que les chrétiens pouvaient y reconnaître les fidèles qui travaillent dans la Vigne du Seigneur. Le bélier représenté au-dessous des arabesques n'était pour les païens qu'un motif de genre parfaitement à sa place dans une scène champêtre; aux chrétiens il rappelait sans doute l'Agneau de Dieu. Quant aux deux paons, qui

Digitized by Google

occupent les angles inférieurs du tableau, ils étaient, dans la tradition classique, les oiseaux consacrés à Junon; pour les chrétiens, ce sont les symboles de l'immortalité. Sur chacune des deux faces latérales, on voit trois enfants ailés qui pressent le raisin.

Boissard, Topographia Romae I, Planche du frontispice, K 2. Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXXI, p. 134. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 11—12b. Pistolesi V, 116. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 233. Braun, Ruinen und Museen p. 440 n. 155.

316 (574) **Vénus (Aphrodite)**, d'après la Vénus de Cnide de Praxitèle.

Autrefois, semble-t-il, au palais Colonna. Restaurations: la partie antérieure du nez, le cou, l'avant-bras droit, le bras gauche — les extrémités des doigts sont peut-être antiques — à partir de l'anneau, le socle sur lequel repose l'hydrie, sauf la partie supérieure de la plinthe carrée, presque tout le bas des jambes, la plinthe de la statue. La tête est antique; et comme elle ressemble aux têtes de la Vénus de Cnide que l'on peut identifier avec certitude, elle a fait partie d'une statue qui reproduisait l'œuvre de Praxitèle. Mais elle provient d'une autre réplique que le corps; d'abord elle est rattachée au buste par un cou moderne; en second lieu elle est en marbre pentélique, tandis que le corps est travaillé dans un autre marbre grec d'un grain plus gros; enfin l'exécution en est incomparablement plus soignée et plus fine que celle du corps.

Pour bien apprécier dans cette copie l'œuvre grandiose de Praxitèle, il faut avant tout tenir compte de deux faits. Le restaurateur moderne a donné une pose inexacte à la tête qu'il a placée sur la statue du Vatican. D'après d'autres répliques, dans lesquelles la tête n'a pas été séparée du corps, il est certain que la tête de la Vénus (Aphrodite) de Cnide était légèrement tournée vers l'épaule gauche et un peu penchée en arrière. En outre il faut enlever par la pensée la draperie en métal, dont la pruderie moderne a habillé le bas de la statue. La déesse va descendre au bain; déjà la partie inférieure de son corps est tournée vers la droite, sans doute dans la direction du bain, tandis que de sa main gauche Vénus dépose sur une hydrie placée auprès d'elle le vêtement dont elle vient de se dépouiller. Comme elle est absolument nue, elle cache son

Digitized by Google

sexe avec sa main droite. Mais la physionomie n'exprime aucune inquiétude, ce qui prouve que ce mouvement est tout à fait inconscient, et qu'il n'est point déterminé par la crainte d'un œil indiscret. A cette candeur la Vénus de Cnide doit de faire une impression plus pure, plus chaste et plus noble que les types imités d'elle dans l'art postérieur, types qui accentuent sur le visage de la déesse le sentiment de la pudeur (voir n. 458). Le regard langoureux exprime le désir sans la moindre coquetterie. La tête fine n'a pas besoin d'une parure compliquée. Les cheveux légèrement ondulés sont divisés sur le milieu de la tête, et retenus par un étroit bandeau. Leur exécution dénote encore une certaine sévérité de style; nous avons déjà remarqué ce caractère dans plusieurs types créés par la seconde école attique (voir p. ex. n. 194). Les formes du corps sont d'une idéale beauté, et à tous les points de vue dignes d'une déesse. Le vase placé auprès de la statue a été choisi avec un goût très fin; l'équilibre est parfait entre la panse large de l'hydrie et le corps vigoureux de la déesse.

Archäologische Zeitung XXXIV (1876) T. 12, 1, p. 145 et suiv. Journal of hellenic Studies VIII (1887) pl. LXXX, p. 324 et suiv. — la statue est ici reproduite sans la draperie en métal, — et p. 334D, où est réunie toute la bibliographie du sujet. Il faut y ajouter: Gazette des Beaux-Arts, XXXe année, 2me période, tome 37 p. 89—104; Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst n. F. I (1890) p. 151, Fig. 11 (où se trouvent d'autres reproductions de la statue sans la draperie), et Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891), arch. Anzeiger p. 141. Une excellente tête de ce type de Vénus: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Inst. I T. 41.

317 (600) **Statue d'une divinité fluviale.**

Elle fut, sous Jules II, placée dans le jardin du Belvédère, pour y décorer une fontaine (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 20). Un sculpteur, qui travaillait dans la manière de Michel-Ange, a restauré la tête, la main gauche avec le rameau, le bras droit avec l'urne, deux doigts du pied droit, quelques morceaux de la draperie et de la plinthe.

Il est intéressant de comparer les parties restaurées avec les parties anciennes. Elles sont traitées avec une grande virtuosité; mais, comme on sent dans leurs formes plastiques l'influence du style de la peinture, elles font

Digitized by Google

une impression moins calme et moins naturelle que les parties antiques. D'habitude on voit dans cette statue une image du fleuve le Tigre, à cause du masque de tigre, placé au fond de l'urne, d'où s'écoulait l'eau. Il n'est pas besoin de réfuter cette explication, puisque l'urne tout entière a été restaurée dans les temps modernes.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 36. Pistolesi V, 117. Clarac IV, pl. 749 n. 1821. Cf. Welckers Zeitschrift p. 322. Braun, Ruinen und Museen p. 447 n. 160. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 31, Anm. 105.

318 (589) **Sarcophage en porphyre de Sainte Hélène.**

Ce sarcophage était primitivement placé dans le tombeau de Sainte Hélène, qui se trouvait sur la voie Labicane, et qui porte aujourd'hui le nom de Tor Pignattara. Le pape Anastase IV (1153—1154), qui avait choisi ce sarcophage pour sa dernière demeure, le fit transporter sous le portique de Saint Jean de Latran près de la porte sainte. Lorsque plus tard on voulut déplacer le sarcophage, il se brisa en plusieurs morceaux, mais il fut reconstitué, et mis d'abord dans la tribune de l'église, puis dans le cloître du Latran. Pie VI le fit entièrement restaurer et le transporta au Musée. Pendant neuf ans vingt-cinq praticiens travaillèrent, dit-on, sans s'interrompre à cette restauration. Il est très difficile de distinguer les parties modernes des parties antiques; car le restaurateur leur a donné à toutes le même poli.

L'exécution est un peu meilleure que celle du sarcophage de porphyre placé en face, n. 315. Mais ici encore le sculpteur a usé d'un procédé tout mécanique; il a composé la décoration avec des motifs empruntés à l'art des époques plus anciennes, et il a répété sur les deux côtés longs un seul et même motif, qui rappelle les victoires de Constantin le Grand. Des cavaliers romains, qui galopent en avant, paraissent être suspendus en l'air; au-dessous d'eux l'on voit des Barbares prisonniers et tués. Il n'y a aucune correspondance entre les figures du haut et celles du bas. Les deux files de personnages semblent avoir été mises tout simplement l'une au-dessus de l'autre, sans le moindre rapport. Au-dessus de ces représentations ont été ajoutés les bustes de Constantin et de sa mère Hélène. La tête d'Hélène paraît moderne; car le porphyre, dont elle est faite, se distingue par son grain comme par sa

Digitized by Google

couleur, du porphyre dans lequel sont sculptées les parties certainement antiques.

Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXVIII, p. 123. Bottari, Sculture e pitture sagre estratte da i cimiteri di Roma III, 196. Pistolesi V, 116. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 234. Braun, Ruinen und Museen p. 442 n. 156. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike p. 36.

319 (597) **Statue médiocre d'Auguste.**

Trouvée en même temps que le n. 243 dans la Basilique d'Otricoli. Restaurations: la main gauche, l'avant-bras droit avec la coupe, la plus grande partie de la plinthe.

L'empereur paraît être relativement jeune; il a environ une trentaine d'années. Un pan de sa toge est relevé sur le derrière de la tête, ce qui prouve qu'il est représenté au moment où il fait un sacrifice, par allusion, semble-t-il, à sa dignité de Pontifex Maximus; c'est donc avec raison que le restaurateur lui a placé une coupe dans la main.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 46. Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II T. 66, 350. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II[3] p. 440, Fig. 154g. Cf. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 18.

Des trois mosaïques qui forment le pavement de cette salle, deux méritent d'attirer l'attention.

320 **Mosaïque représentant un bouclier rond.**

Trouvée en 1741 dans les ruines d'une ancienne villa romaine entre l'antique Tusculum et la moderne Villa Ruffinella. Il n'y a d'antique que le carré du milieu, avec la bordure qui l'entoure immédiatement. Les trois autres bordures et les quatre segments de cercle qui les touchent ont été ajoutés sous Pie VI. Cette mosaïque se distingue moins par la finesse de l'exécution que par la merveilleuse harmonie de ses couleurs. On fera bien de la regarder d'un peu loin, par exemple de la loggia qui la domine.

Ce bouclier se compose d'une partie centrale de forme ronde, entourée de cercles concentriques, rappelant ainsi la construction des plus anciens boucliers grecs, constitués par plusieurs couches (de peaux recouvertes parfois d'une feuille de métal) superposées. Au milieu, sur un fond rouge-brun, est représenté un buste de Pallas qu'entoure l'égide gonflée comme un voile. Autour du

Digitized by Google

rond central, dans un cercle bleu, est figuré le ciel nocturne, avec douze étoiles et la lune répétée treize fois dans ses différentes phases. Ce cercle est entouré de cinq autres cercles dont la décoration est purement ornementale. Dans chacun des quatre angles du carré qui contient le bouclier, est représenté en couleur bleue un jeune éphèbe qui lève les deux bras, comme pour soutenir la partie centrale; une guirlande de branches d'olivier part de ces quatre figures et remplit tout l'espace compris entre le bord du bouclier et les côtés du carré. Le pavement antique, dont cette mosaïque formait le centre, était entouré d'une bordure également en mosaïque, qui se trouve actuellement au Musée des Thermes, et dont la décoration se compose de fleurs, de masques scéniques, et de petites Victoires ailées.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 47 (cf. I, p. 6). Pistolesi V, 114. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 444 n. 158. Au sujet de la fouille, voir: N. e M. Pagliarini, Giornale de' letterati per l'anno 1746 (Roma 1746) p. 119—120. Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLIII n. 74.

321 **Mosaïque représentant une corbeille de fleurs.**

Trouvée à Roma Vecchia sur la voie Appienne.

La technique y est plus fine que dans la mosaïque de Tusculum n. 320; les nuances des couleurs y sont d'une harmonie tout aussi admirable.

Braun, Ruinen und Museen p. 443 n. 157.

A l'étage supérieur, dans la loggia d'où l'on domine la salle en forme de croix grecque:

322 (600) **Trépied décoré d'un haut-relief** qui représente un combat d'Hercule (Héraclès).

Trouvé dans la Vigna Casali sur la voie Appienne. Du trépied il n'y a d'antique que la plinthe, les griffes de lion et les extrémités inférieures de deux des pieds qui reposent sur elles. Le restaurateur a donné à la vasque (cortina) une forme inexacte: tous les monuments antiques nous montrent qu'elle était hémisphérique. Parmi les figures disposées dans l'intérieur du trépied, celle qui se trouve à droite et qui représente un jeune homme luttant contre Hercule est presque toute moderne. De cette figure ne s'est

Digitized by Google

conservée que la main gauche appuyée sur le visage d'Hercule et l'extrémité flottante de la chlamyde. La main droite, le bras gauche et la massue d'Hercule sont modernes; dans les autres figures, toutes les extrémités qui ressortent le sont aussi. Les parties antiques semblent avoir été retouchées en beaucoup d'endroits par le restaurateur.

C'était souvent avec des sculptures en ronde bosse que les anciens remplissaient l'espace vide entre les pieds et les vasques des trépieds. Parmi les trépieds qui étaient placés dans la rue des Trépieds à Athènes, plusieurs devaient être ainsi décorés; un fameux Satyre de Praxitèle ornait l'un d'entre eux. Le haut-relief du Vatican reproduit en marbre un de ces objets. Sur la plinthe on voit de petites Tritones et des masques de divinités marines. Entre les pieds, Hercule (Héraclès), reconnaissable au type de son visage et à sa peau de lion, lutte contre quatre adversaires, dont l'un a été déjà renversé par lui sur le sol. Un autre combattant, qui porte secours à son compagnon tombé, en vient aux mains avec Hercule. Il appuie sa main gauche contre le front du héros. Ces deux figures se sont mal conservées; aussi est-il difficile d'indiquer certainement quelle était l'attitude d'Hercule, et quel était primitivement le geste du bras droit de son adversaire. Dans la restauration moderne Hercule brandit une massue de ses deux mains; cette restitution est inadmissible, puisque cette même arme gît par terre à gauche derrière le héros. Suivant toute apparence, Hercule avait laissé tomber sa massue; il luttait avec l'homme qui l'avait assailli, ou cherchait à lui arracher l'arme, qu'il maniait de la main droite. A gauche on voit deux autres adversaires d'Hercule, dont l'un recule effrayé, tandis que l'autre se prépare à attaquer le héros par derrière.

Dans la série des travaux d'Hercule, la lutte qu'il soutint contre les fils du roi de Sparte, Hippokoon, fut particulièrement périlleuse. D'après la légende, il y fut grièvement blessé. Comme il est représenté sur ce monument serré de près par ses adversaires, on a voulu reconnaître dans ce bas-relief le combat du héros contre les Hippokoontides.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 15. Pistolesi VI, 3. Arch. Zeitung XIX (1861) T. 151, 1, p. 170—171. Cf. Zoega, Bassirilievi antichi p. 13 note 6, et dans Welckers Zeitschrift p. 421. Braun, Ruinen und Museen p. 449 n. 161. En ce qui concerne la décoration plastique des trépieds: Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 108—115.

Au-dessus encastré dans le mur:

323 **Bas-relief,** provenant sans doute d'un couvercle de sarcophage, et représentant **les Curètes devant Calydon.**

Dans la plus ancienne forme du mythe de Méléagre, les Calydoniens et les Curètes, après avoir tué le sanglier de Calydon, se disputèrent sa peau, et pendant le combat le fils du roi de Calydon Méléagre tua l'un des frères de sa mère Althée. Maudit par elle, il se retira du combat, jusqu'au moment où les Curètes furent sur le point de s'emparer de Calydon. Cédant aux prières de sa femme Cléopâtre, il reprit alors les armes et repoussa les ennemis. Notre bas-relief reproduit probablement cette dernière scène. Il faut reconnaître Méléagre dans le guerrier qui s'élance hors de la porte, et Diane (Artémis) dans la femme s'efforçant d'arrêter les ennemis qui attaquent la ville avec des torches; cette déesse apparaît fréquemment comme amie et protectrice de Méléagre dans les représentations artistiques de la chasse de Calydon (cf. n. 416).

Pistolesi V, 77. Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. A B 5, p. 104—105.

324 (605) **Bas-relief, personnification d'un peuple vaincu.**

Restaurations: toute la partie supérieure du monument jusqu'au bas du cou, et toute la partie inférieure au-dessous des genoux.

L'étendard, que l'on voit auprès du personnage, et qui est surmonté d'une image de sanglier, indique que le peuple ici représenté était celtique, ou qu'il avait subi l'influence des Celtes (cf. n. 5).

Pistolesi VI, 3.

325 (603) **Fragment d'un sarcophage** dont les bas-reliefs représentent **le mythe de Médée.**

Restaurations: toute la partie inférieure du bas-relief: la section de brisure passe à travers le bras droit de Créon;

Digitized by Google

puis elle coupe l'avant-bras gauche, le corps et l'avant-bras droit de Médée; elle atteint le bord de la plaque de marbre immédiatement au-dessous de la main gauche du jeune homme qui tient la torche renversée. Les deux enfants sont tout entiers d'une main moderne; mais ils ont été restaurés exactement d'après d'autres sarcophages ornés de bas-reliefs, qui reproduisent le même sujet. Dans la figure du personnage qui tient la torche sont modernes la touffe de cheveux placée au-dessus du front, et plusieurs morceaux des têtes de pavot qui se trouvent dans la main gauche.

Lorsque Jason, abandonnant Médée, voulut épouser Glaukè, la fille de Créon, roi de Corinthe, Médée, pour se venger de son infidèle époux, envoya ses enfants porter à Glaukè un riche vêtement et une parure d'or, dont elle avait fait par ses charmes magiques des instruments de mort. Lorsque Glaukè les eut revêtus, vêtement et parure s'enflammèrent, et la fiancée de Jason mourut au milieu des plus épouvantables souffrances. Le fragment conservé nous montre Glaukè, entourée de sa nourrice et d'une de ses jeunes compagnes, au moment où les enfants de Médée lui apportent les funestes cadeaux. Elle paraît à la fois attendrie et inquiétée par de sombres pressentiments. Dans le jeune homme qui se tient debout devant elle, on a vu tantôt le personnage qui suivant les mœurs romaines conduisait la fiancée, tantôt Hymenaios, le dieu du mariage. Si l'on accepte cette dernière explication, alors la torche, que le jeune homme porte, non pas droite, mais renversée comme Thanatos (voir n. 185), signifie que ce mariage doit être mortel pour la fiancée, et les têtes de pavot, qu'il tient dans la main gauche, symbolisent non pas le sommeil quotidien, mais le sommeil éternel. A la suite de cette première scène était représentée la mort de Glaukè. Il n'en est resté que la partie supérieure du corps de Créon, qui jette des regards désespérés sur sa fille devenue folle de douleur.

Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II T. LXII, 197, p. 211.

Digitized by Google

La salle du bige.

326 (623) **Char.**

Le corps du char servait autrefois de siége épiscopal dans la basilique de S. Marc. Restaurations: les deux extrémités inférieures de l'arrière du char et les parties du bord supérieur qui ne font pas corps avec le reste. En outre le restaurateur moderne a refait l'essieu, les rais, le timon, la plinthe, le cheval de gauche tout entier. Le cheval de droite est en partie antique, mais il n'appartenait pas au char.

Ce char était probablement un ex-voto, et les ornements dont il est décoré font allusion à Cérès (Démèter). Sur la face extérieure, on voit des épis et des têtes de pavots, qui sortent d'un calice de feuilles d'acanthe. Ce motif est traité avec une richesse presque exubérante; mais il est d'une admirable clarté, et il se développe avec une grande harmonie. A l'intérieur est représenté un objet, qui joua un grand rôle dans le culte des arbres à l'époque hellénistique, une tige de bois artificiellement taillée, ornée d'un ruban de perles, d'un bandeau d'étoffe et de deux branches de laurier (voir nrs. 351, 352, 369).

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 54, 55. Pistolesi VI, 5. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 454 n. 163. A propos de la tige de bois taillée artificiellement (κίων κιωνοειδής): Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 56, p. 92 Anm. 98.

327 (608) **Statue de Bacchus (Dionysos) barbu.**

Trouvée en 1761 près de Monte-Porzio dans la prétendue villa de Lucius Verus. Restaurations: le bout du nez, les lèvres, le bras droit, des fragments de la draperie. En même temps et à la même place furent découvertes quatre Caryatides, qui ont été restaurées en Canéphores, et qui se trouvent actuellement à la villa Albani (nrs. 725—728); peut-être aussi deux autres Caryatides semblables, dont, il est vrai, ne parle pas la relation de la découverte (cf. Arch. Zeitung

Digitized by Google

XXXVII 1879 p. 66 n. 390). La statue de Bacchus et les quatre Caryatides qui sont maintenant à la villa Albani, furent acquises après leur découverte par le sculpteur Cavaceppi.

Le dieu est debout, dans une attitude pleine de dignité, le bras gauche caché sous le manteau et appuyé sur la hanche, la main droite tenant évidemment un thyrse. Sa physionomie, à la fois noble et délicate, est bien celle qui caractérise le Bacchus (Dionysos) barbu. Ce beau visage, dont l'expression est légèrement mélancolique, est encadré par une barbe abondante et bien soignée, et par une chevelure élégamment arrangée, dont les longues boucles ondulent sur les deux épaules. Le corps du dieu est enveloppé d'une tunique qui tombe jusqu'aux pieds, faite d'une étoffe légère, de lin, semble-t-il, et dont les plis sont très fins. Par-dessus la tunique est jeté un large manteau, dont l'étoffe plus lourde se drape avec de gros plis. La richesse de la draperie et le geste du bras caché sous le manteau font paraître le corps plus ample qu'il n'est en réalité, et contribuent à rendre plus intense l'impression de calme et de grandeur que produit cette statue. L'inscription grecque, Sardanapallos, gravée sur le bord du manteau qui couvre la poitrine, n'est certainement pas de la main du sculpteur. On n'a pas encore expliqué d'une manière satisfaisante, comment il se fait que ce nom soit inscrit sur une statue de Bacchus barbu. Il n'y a peut-être là qu'une fantaisie individuelle. Quelque bon vivant de l'époque impériale, s'intéressant à Sardanapale, dont les bombances raffinées étaient proverbiales dans le monde antique, voulut se procurer une image de ce roi. Comme il était impossible de satisfaire un pareil désir, lui-même ou un antiquaire complaisant baptisa Sardanapale une statue de Bacchus barbu, dont le caractère rappelait par beaucoup de côtés celui des souverains de l'Orient amateurs de luxe et de bonne chère; pour donner à cette transformation une valeur documentaire, on inscrivit sur la statue le nom de Sardanapale.

Cavaceppi, Raccolta di statue III, 27. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 41. Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 31, 347. Le

Digitized by Google

reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1284. Cf. Roscher, Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1116—19.

328 (610) **Statue de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: la tête, les bras, le bas des jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Cette statue représente Bacchus (Dionysos), comme le prouvent les deux mèches abondantes qui tombent sur les épaules. Elle est un des exemples les plus frappants de la tendance qui régna dans l'art grec depuis l'époque des Diadoques: de plus en plus l'on donna aux dieux jeunes des formes délicates et efféminées; dans notre statue le modelé du dos a surtout ce caractère. Les artistes modernes ont admiré justement la finesse avec laquelle est traitée la chair luxuriante de Bacchus. Ce torse fut étudié avec passion par Raffael Mengs; aujourd'hui encore dans beaucoup d'ateliers de sculpture, le moulage de cette œuvre est considéré comme un modèle de corps jeune et délicat.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 28. Pistolesi VI, 6. Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 31, 351 a, b. Cf. Roscher, Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1136.

329 (611) **Statue dite d'Alcibiade.**

Autrefois à la villa Mattei. Restaurations: tout le devant de la figure au-dessous de la naissance supérieure du nez, tout le bras droit, le bras gauche à partir du biceps, toute la jambe droite, la jambe gauche un peu au-dessous du genou, le tronc d'arbre, la plinthe.

Ce marbre représente un homme barbu, qui s'élance en avant d'un pas rapide, le haut du corps légèrement courbé. Son regard paraît fixé sur un ennemi qui se trouve devant lui; sa main droite, que nous devons nous figurer armée d'un glaive nu, était sans doute placée un peu plus haut qu'elle ne l'est dans la restauration moderne — en face de l'extrémité inférieure du thorax —; l'épée, moins abaissée, avait une direction plus oblique, afin que le personnage fût aussi bien prêt pour l'attaque que pour la parade. En général on voit dans cette statue un portrait d'Alcibiade, parce que la tête ressemble au

Digitized by Google

prétendu buste hermétique d'Alcibiade n. 277. Mais cette ressemblance, si même elle existe, ne signifie rien, puisque presque tout le visage est moderne. Il est impossible que cette statue représente Alcibiade; car le style de la sculpture indique une époque fort antérieure à celle qui vit le début de son activité politique. La barbe et les cheveux sont traités d'une manière conventionnelle; les contours du corps sont anguleux; l'ossature et les muscles sont rendus avec une précision exagérée; tous ces détails prouvent que l'original de cette statue était une œuvre en bronze archaïque, qui doit se placer entre les Tyrannicides d'Anténor et les œuvres de Myron, œuvre qui date certainement, en tous cas, de la première moitié du Ve siècle av. J.-C., tandis qu'Alcibiade ne commença à paraître en public qu'après la mort de son oncle Périclès († 429 av. J.-C.).

Monumenta Matthaeiana I, 161. Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 42 (cf. I, p. 237 note *). Pistolesi VI, 8. Clarac V, pl. 837 n. 2099. Cf. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 241. Braun, Ruinen und Museen p. 460 n. 166. Ann. dell' Inst. 1866 p. 239—240.

330 (612) **Romain faisant une libation.**

Autrefois à Venise chez les Giustiniani; acquis sous Clément XIV pour le Vatican. Il n'est pas affirmé par la tradition que cette statue ait été apportée de Grèce par les Giustiniani; mais, comme elle est en marbre pentélique et d'un excellent travail, cette hypothèse est tout à fait plausible. La tête et le pan de toge qui la recouvrent sont modernes. Toutefois la direction des plis, que fait la draperie antique immédiatement au-dessous du cou, indique que le personnage était bien réellement représenté la tête couverte de sa toge. Comme cette disposition du vêtement était prescrite pour les sacrifices par le rite romain, il en résulte que la restauration de l'avant-bras droit tenant une coupe est exacte. La main gauche est aussi une restauration moderne.

Cette statue est la plus belle figure drapée dans la toge, que nous connaissions; en l'examinant, on se rend compte de la dignité imposante que ce vêtement, porté suivant les règles, pouvait donner, grâce à la richesse de l'étoffe et à l'ampleur majestueuse des plis, à un homme de taille élevée et bien prise. La draperie est merveilleusement travaillée; malgré le nombre des plis que

Digitized by Google

le sculpteur a représentés, elle fait une impression aussi claire que tranquille.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 19 (cf. Opere varie IV, p. 323 n. 92). Pistolesi VI, 7. Clarac IV, pl. 768B n. 1909. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 1108 Fig. 1304. Cf. Welckers Zeitschrift p. 351 (où est citée une grande partie de la bibliographie relative au sujet). Braun, Ruinen und Museen p. 462 n. 167. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1677.

331 (615) Discobole.

Trouvé en 1792 par Gavin Hamilton dans les ruines d'une antique villa, située sur la voie Appienne, à 8 milles de la porte, dans la Tenuta del Colombaro; acquis sous Pie VI. Sauf le nez, quelques morceaux des lèvres, et d'autres éclats insignifiants, il n'y a de restauré que les doigts de la main droite; encore semble-t-il, d'après les amorces qui se sont conservées, que la restauration est exacte.

L'éphèbe est ici représenté dans l'attitude qu'il a immédiatement avant de prendre la pose reproduite par le Discobole de Myron (voir n. 333). Il tient encore le disque dans la main gauche; il cherche la meilleure position pour le lancer; il essaie de se rendre compte de la direction qu'il devra lui donner, et de la distance qu'il faudra lui faire parcourir. L'artiste a exprimé avec une admirable clarté ce travail à la fois physique et intellectuel. Comme pour se préparer au mouvement qui va suivre, le corps repose avec élasticité sur la jambe gauche, qui se plie légèrement à la hauteur du genou, tandis que le pied droit s'appuie à peine sur le sol. La tête est un peu penchée; le regard se dirige en avant avec l'expression de la plus vive attention; le pouce et l'index de la main droite, qui est levée, sont un peu tendus en avant, tandis que les autres doigts sont à demi fermés — geste qui caractérise la réflexion attentive.

Cette statue doit être la copie d'un original célèbre, puisque deux autres répliques antiques en ont été conservées. Mais il est impossible que cet original ait été, comme on l'a admis pendant longtemps, le Discobole de l'Argien Naukydès, un élève de Polyclète. On ne retrouve dans la statue du Vatican aucune trace de style pélopon-

Digitized by Google

nésien; on y reconnaît au contraire une étroite parenté avec les types attiques de la fin du Ve siècle avant J.-C. Par suite on a supposé que l'original était une œuvre d'Alcamène, disciple de Phidias, et que cette œuvre était le Pentathle, statue considérée par les critiques d'art de l'antiquité (Pline n. h. 34, 72) comme le type «classique» de l'athlète (encrinomenos). Il n'y a aucune raison pour réfuter cette hypothèse; mais d'autre part elle n'est pas absolument démontrée. Il n'est pas non plus certain que cette statue soit la copie d'un original en bronze. L'exécution ne présente aucun des caractères particuliers de la technique du métal. Le tenon, qui réunit la jambe droite au tronc d'arbre, n'est d'aucune importance dans la question. Suivant toute apparence, ce tenon fut laissé là, pour empêcher que le marbre ne se brisât pendant le transport, puis on négligea de le faire disparaître.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 26 (cf. Opere varie IV, p. 343 n. 121). Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 209, 1, 2, p. 169 et suiv. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I^{3} p. 275—277 Fig. 58. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 458 Fig. 503. Cf. Ann. dell' Inst. 1879 p. 207—208. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 26—27. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 465. Mr. Klein dans les Archaeolog.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich XIV (1891) p. 6—9 propose de lire dans Pline n. h. 34, 72 enchriomenos (inungens se) au lieu de encrinomenos.

332 (616) **Statue dite de Phocion.**

Trouvée en 1737 pendant la construction du palais Gentili au Quirinal. Restaurations, faites par Pacetti: la main gauche, le pouce et l'index de la main droite, les jambes, le tronc d'arbre, sauf l'extrémité supérieure qui touche au corps, la plinthe. La tête est bien antique, mais ne fait pas partie de la statue.

La comparaison de cette statue avec des terres cuites de Béotie et une intaille de Dioskuridès (Fig. 16), prouve qu'elle représente Mercure (Hermès). La tête droite et sans barbe était couverte du pétase; la main gauche tenait le caducée. Si l'on en juge d'après l'attitude calme du dieu et le travail simple de la chlamyde, dont les plis peu nombreux et très marqués indiquent clairement les formes du corps, l'original paraît dater de la fin du Ve siècle

Digitized by Google

avant J.-C ; il a été, semble-t-il, créé en Béotie sous l'influence de l'école attique. On a vu dans cette statue un portrait de Phocion, en prétendant que l'expression de la physionomie et le costume répondaient à la simplicité de caractère de ce capitaine. Il n'est pas besoin de réfuter longuement cette opinion, puisqu'elle suppose faussement que la tête actuellement placée sur la statue en faisait partie. D'ailleurs ce beau visage, au regard sérieux, est traité dans un style trop sévère, pour que l'on puisse y reconnaître un portrait de Phocion. Cette tête représente beaucoup plutôt un stratège grec de la première moitié du IV[e] siècle.


Fig. 16.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 43 (cf. Opere varie IV, p. 152, p. 313 n. 75). Pistolesi VI, 10. Clarac V, pl. 842 n. 2117. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 713 Fig. 774. Brunn und Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 166. Le reste de la bibliographie est réuni dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 479. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 219. Athen. Mittheil. XV (1890) p. 359, p. 362.

333 (618) **Discobole,** d'après Myron.

Trouvé en 1791 par le comte Fede dans la villa d'Hadrien, près de Tivoli; acquis sous Pie VI. Restaurations, faites par Albacini: la tête, le bras gauche, la jambe droite au-dessous du genou, la plus grande partie du disque, le gros doigt du pied gauche, presque toute la plinthe. D'après les renseignements que l'antiquité nous a donnés sur le Discobole de Myron, d'après d'autres répliques mieux conservées, et d'après la direction même des muscles du cou dans notre statue, il est certain que la tête est mal restaurée; comme tout le haut du corps, elle suivait le mouvement du bras droit, et par conséquent était un peu tournée en arrière.

Myron, contemporain de Phidias un peu plus âgé que lui, était né à Eleutheræ, ville située sur la frontière de la Béotie et de l'Attique; il passa la plus grande partie de sa vie à Athènes. Il s'exerça surtout à fixer la figure humaine dans les moments, où toutes les forces sont concentrées sur un seul point et où tous les mouvements sont subordonnés à cet effort unique. Le sujet de la statue du Vatican nous donne une idée très nette de cette tendance, qui contribua beaucoup à relâcher la sévérité du style

archaïque. Le jeune athlète a rejeté le disque derrière lui jusqu'au point d'où il va le lancer: c'est par ce geste que sont déterminés tous les mouvements du corps. Le poids du disque a fait tendre complètement le bras droit, et a entraîné dans la même direction le torse, la tête et le bras gauche. Le corps est soutenu par la seule jambe droite; la plante du pied s'appuie tout entière sur le sol. Encore un instant — et le bras droit décrira une courbe en avant, le disque sera lancé, et le corps, jusque là si tendu, se détendra subitement.

La statue de Myron était en bronze, et n'avait besoin d'aucun appui. On peut facilement, en supposant le tronc d'arbre absent, se figurer combien la figure était alors plus vivante.

Le style de Myron paraît très affaibli dans la statue du Vatican. Il est incomparablement mieux rendu par une réplique excellente du Discobole, qui se trouve actuellement au palais Lancellotti (voir aussi n. 446). Nous retrouvons dans cette réplique plusieurs caractères propres au style archaïque; cette observation est d'ailleurs confirmée par plusieurs passages des auteurs anciens et par les répliques qui se sont conservées d'autres œuvres de Myron (voir en particulier le n. 661). La statue du palais Lancellotti a gardé sa tête, d'un type attique fin, mais peu individualisé.

Sur le tronc d'arbre qui sert d'appui à notre statue est représenté un strigile (voir n. 31). Le nom d'artiste gravé au-dessous peut être considéré sans le moindre doute comme une inscription fausse ajoutée par un moderne. Il n'en est point question dans les renseignements les plus anciens, que nous avons sur cette statue. La place aurait été bien mal choisie, puisque le nom de l'artiste était à peine visible dans l'ombre que projetait le relief aujourd'hui brisé du strigile. En outre on reconnaît sans hésitation, que l'inscription a été gravée à une époque où la surface du marbre était déjà très abîmée. Enfin la forme des lettres trahit une main très peu sûre, défaut qu'il serait bien difficile d'attribuer au sculpteur antique.

Digitized by Google

Bouillon, Musée des antiques II, 18. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III, 63. Museo Chiaramonti III, 26. Tout le reste de la bibliographie est cité dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 451. Cf. surtout Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I[3] p. 213 et suiv. Ann. dell' Inst. 1879 p. 208 et suiv. — Au sujet de la découverte de la statue: Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, p. 80. En ce qui concerne le nom de l'artiste: Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 498.

334 (619) **Statue d'un conducteur de char.**

Autrefois à la villa Montalto (Negroni, Massimi), puis chez le peintre et antiquaire Thomas Jenkins. Restaurations: les deux bras, les jambes un peu au-dessous des genoux. La tête (restaurations: le bout du nez et quelques morceaux des oreilles) est antique, mais n'appartient pas à la statue; elle reproduit un des types les plus récents dérivés du Doryphore de Polyclète (n. 58).

Cette statue nous fait connaître avec la plus grande précision le costume particulier à cette catégorie d'individus tant fêtés sous l'empire romain. C'était une courte tunique, et non pas le long chiton, descendant jusqu'aux pieds, que les conducteurs de chars en Grèce avaient l'habitude de porter dans les jeux solennels. La poitrine est entourée d'un corselet de courroies, destiné, semble-t-il, tant à maintenir droit le haut du corps au milieu des oscillations du char très léger, qu'à garantir en cas de chute la colonne vertébrale et les côtes. Entre les courroies est glissé un couteau de forme recourbée, dont le manche se termine par une tête de lion. Les conducteurs de chars romains avaient coutume d'enrouler les rênes autour de leur taille; ils étaient exposés, si le char se renversait, à être traînés par leurs chevaux emportés. Pour parer à ce danger, ils coupaient les rênes avec ce couteau, quand ils le jugeaient nécessaire. On ne sait pas à quoi servaient les courroies qui entourent les cuisses et qui y sont maintenues par un nœud. On a supposé qu'elles se rattachaient à des bandages destinés à protéger le bas-ventre en cas d'accident. La tête de la statue était évidemment le portrait fidèle d'un conducteur de char vainqueur; elle était peut-être couverte du bonnet solide en forme de casque, qui faisait partie du costume des cochers du cirque (voir n. 605). Il est possible de restituer les attributs que

Digitized by Google

tenaient les mains, par comparaison avec des médaillons romains contorniates, qui représentent des conducteurs de chars vainqueurs. La main droite tenait soit un fouet, soit un fouet et une couronne, tandis que la main gauche tenait une palme.

Guattani, Monumenti antichi inediti per l'a. 1788 Décembre, T. III, p. 93 (dans cette reproduction la statue n'est pas encore restaurée). Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 31. Pistolesi VI, 11. Clarac V, pl. 864 n. 2197. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 2092 Fig. 2339. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 467 n. 170. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 78, Anm. 115. Au sujet du costume des agitatores circenses: Ersilia Lovatelli, dans le Bull. della commissione arch. comunale VIII (1880) T. XI, p. 163—168, et di un antico musaico rapp. gli aurighi delle quattro fazioni del circo, dans les Memorie della r. Academia dei Lincei Anno CCLXXVIII (1880—81).

335 (620) **Prétendue statue de Sextus de Chéronée.**

Autrefois dans le jardin du duc de Fiano. Restaurations: l'avant-bras droit, le bras gauche avec le rouleau, quelques morceaux de la draperie et des pieds. La tête (restaur.: le nez et l'extrémité de la barbe) est bien antique, mais n'appartient pas au corps. Elle est en marbre de Luna, tandis que le corps est en marbre de Paros.

On a prétendu que la tête représentait le stoïcien Sextus de Chéronée, précepteur de Marc-Aurèle, par comparaison avec une monnaie, frappée à Mitylène sous l'empire romain, qui reproduit le portrait d'un certain héros Sexts, comme l'indique la légende de cette médaille. Mais d'une part la ressemblance n'est pas frappante entre les deux portraits. D'autre part il est peu probable que le Sextus, représenté sur la monnaie de Mitylène, soit précisément Sextus de Chéronée. La tête, qui a été placée sur la statue du Vatican, paraît dater de l'époque d'Hadrien, si l'on en juge d'après le caractère de l'exécution et l'arrangement des cheveux et de la barbe. Quant à la statue dont le corps faisait partie, elle représentait certainement non pas un Romain, mais un Grec: car il est évident que le manteau dont elle est drapée est un himation.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 18 (cf. ibid. T. a. III, 5, p. 277); Opere varie IV, p. 187—189, p. 312 n. 74. Pistolesi VI, 10. Clarac V, pl. 844 n. 2125. Pour la monnaie de Mitylène, voir surtout Sallet, Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 29, p. 131 n. 135.

Digitized by Google

336 (621) **Sarcophage, représentant la course de Pélops et d'Oenomaos.**

D'après Guattani, Monumenti ined. 1785 Gennaio p. 23 il se trouvait alors chez les Braschi. Mais Welcker, dans les Philostrati imag. I 17, p. 309, prétend avoir vu ce sarcophage dans l'atelier du peintre allemand Rehberg. Immédiatement avant d'être transporté au Musée, il se trouvait dans les Appartements Borgia (Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 9).

Il avait été prédit à Oenomaos, qui régnait dans la région où fut plus tard Olympie, qu'il serait tué par le mari de sa fille Hippodamie. Aussi obligeait-il tous les prétendants à faire avec lui une course de chars, et, quand il les avait rejoints grâce à la rapidité de ses chevaux, il les transperçait de sa lance. Treize prétendants avaient ainsi péri, avant l'arrivée de Pélops. Celui-ci décida le cocher d'Oenomaos, Myrtile, à placer une cheville de cire dans l'axe d'une des roues du char, dont son maître se servait. Par suite la roue se détacha pendant la course, et Oenomaos se brisa la nuque en tombant de son char. Cette dernière scène est représentée sur le sarcophage. Pour mieux faire comprendre le sujet, le sculpteur a ajouté la figure de Myrtile, mais il l'a naïvement placée debout sur le char d'Oenomaos, tandis que le cocher aurait dû être précipité à terre comme son maître, une fois la roue partie. A gauche on voit deux femmes; la première, qui étend les bras dans un geste plein d'effroi, semble être Stéropè, mère d'Hippodamie, ou la nourrice de celle-ci, et l'autre Hippodamie elle-même, qui, prise de remords, détourne ses regards de la vue du malheur, qu'elle a attiré sur la tête de son père par sa connivence avec Pélops. Au-dessus du groupe des deux femmes, une divinité locale ou une personnification du même genre est représentée couchée auprès d'une pierre milliaire ou d'une meta. Ce qui est très remarquable dans ce sarcophage, c'est que le sculpteur s'est efforcé de donner à la course légendaire l'aspect des courses du cirque qui lui étaient familières. La scène paraît être limitée aux deux extrémités par des colonnes de forme conique (metae), semblables à celles

Digitized by Google

qui se trouvaient dans les cirques romains (voir nrs. 337—339). La courbe figurée à droite doit représenter la barrière, qui séparait les places réservées aux spectateurs de l'arène. Derrière on aperçoit la foule des assistants.

Guattani, Monumenti inediti dell' a. 1785 Gennaio T. III, p. 9—13. Pistolesi VI, 14. Millin, Gal. mythologique pl. 133, 521. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 202, 735a. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 469 n. 172. Ann. dell' Inst. 1841 p. 177; 1850 p. 334. Arch. Zeit. XI (1853) p. 59 n. 20, XIII (1855) p. 82—83.

Ceux qui s'intéressent aux courses de cirque chez les Romains pourront encore jeter un coup d'œil sur trois autres sarcophages qui se trouvent dans la même salle, décorés de bas-reliefs qui représentent des courses de ce genre faites par des Amours.

337 (609) Au-dessous du Bacchus barbu n. 327 (608).

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 39. Pistolesi VI, 13.

338 (613) Au-dessous du Romain sacrifiant n. 330 (612).

Trouvé dans les catacombes de Saint Sébastien.

Visconti V, 38. Pistolesi VI, 12.

339 (617) Sous la statue dite de Phocion n. 332 (616).

Visconti V, 40.

Sur ces trois sarcophages on voit, à l'arrière-plan, la terrasse étroite (spina, euripus), autour de laquelle les courses avaient lieu, et à chaque extrémité de cette terrasse le groupe des colonnes de forme conique (metae), que les conducteurs des chars devaient raser de près, puisqu'il était de leur intérêt de décrire la plus petite ellipse possible. Sur la terrasse sont représentés de petits sanctuaires, une statue de la Victoire, un obélisque, et les appareils qui indiqueront aux spectateurs le nombre de tours accomplis; car dans chaque course (missus) l'arène devait être parcourue plusieurs fois — en général sept fois. Ces appareils sont des tréteaux sur lesquels on disposait des objets mobiles en forme d'œufs (ovaria) et des dauphins que l'on pouvait retourner. Après chaque tour, un œuf était enlevé et un des dauphins était retourné. Sur le n. 338 (613) on voit appliquée contre le tréteau

Digitized by Google

qui supporte les dauphins, l'échelle par laquelle l'employé du cirque, chargé de cette fonction, montait pour les atteindre.

Le couvercle du sarcophage n. 337 (609) représente une course de desultores, suivant le nom antique; ici, comme sur les autres sarcophages, les coureurs sont représentés en Amours. Chacun d'eux est monté sur un cheval qui s'élance en avant de toutes ses forces, et a près de lui un second cheval, que nous devons supposer accouplé avec le premier de quelque façon. Pendant la course le cavalier sautait d'un cheval sur l'autre. D'après un passage de Cicéron (pro Murena 27), il semble que les desultores couraient parfois en même temps que les quadriges.

Sur les bas-reliefs qui décorent les caisses des trois sarcophages, on voit presqu'à côté de chaque bige un cavalier ne conduisant qu'un cheval. Rien ne nous apprend que ces deux espèces de courses fussent simultanées. Aussi l'on a soulevé la question de savoir s'il ne fallait pas considérer ces cavaliers comme une représentation en abrégé des desultores.

Enfin on distingue sur les trois sarcophages des vases ayant la forme d'amphores, dont plusieurs sont représentés comme étant faits en vannerie. Sur le couvercle du n. 338 (613) on en voit deux à terre, auprès des chars de course au repos; sur le même sarcophage et sur le n. 337 (609) d'autres vases semblables sont figurés audessous des chevaux attelés aux biges qui font la course. Sur le couvercle du n. 337 (609) et sur le sarcophage n. 339 (617), ils sont tenus par des Amours qui ne courent pas, et qui semblent faire partie du personnel chargé de maintenir l'ordre dans le cirque. Evidemment on se servait de ces vases pour répandre du sable sur l'arène, opération dont dépendait souvent l'issue de la course, et qui par conséquent devait être faite avec le plus grand soin. Comme les artistes ne pouvaient pas figurer l'arène plastiquement, ils ont, en ajoutant ces vases, indiqué de quelle façon on la préparait pour les courses. Ce qui

Digitized by Google

confirme cette explication, c'est que des vases du même genre se retrouvent non-seulement sur les représentations de scènes du cirque, mais encore dans d'autres tableaux, dont l'action se passe sur un sol de sable, par exemple dans des scènes du gymnase ou de la palestra (voir nrs. 634, 825). De même la pioche, que l'on voit sur le n. 338 (613), au-dessous du premier attelage à droite, ne peut être qu'un instrument destiné à préparer l'arène pour les courses.

Cf. Marquardt et Mommsen, Handbuch der römischen Alterthümer VI p. 490 et suiv. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5] p. 283 et suiv.

Digitized by Google

Galerie des Candélabres.

La description commence à droite de l'entrée:

340 (2) **Nids d'oiseaux avec des enfants.**

Autrefois propriété du cardinal Albani; restaurés par le sculpteur Cavaceppi. Il n'y a d'antique que le nid qui se trouve à gauche du spectateur, avec quelques fragments des figures d'enfants qui y sont placées, la partie supérieure de la branche qui porte ce nid, et un corps d'enfant, composé de plusieurs fragments, placé par le restaurateur dans le nid de droite qui est moderne. Néanmoins il s'est conservé des figures d'enfants assez de morceaux, pour reconnaître que ce ne sont pas des Amours ailés, mais de vrais enfants.

Selon toute vraisemblance, ce marbre était placé dans un jardin ou dans un parc devant une haie ou un bosquet. Il était alors certainement moins élevé qu'aujourd'hui, et l'on pouvait embrasser d'un regard les groupes d'enfants placés dans les nids. De ce que ces nids sont pleins d'enfants et non d'oiseaux, il ne faut pas en conclure qu'il y a là une allusion à quelque évènement légendaire ou historique; c'est tout simplement une fantaisie d'artiste.

Un tronc, portant un nid semblable, a été placé dans la niche située en face (numéro 66 du Musée); c'est une œuvre moderne, destinée à faire pendant à l'exemplaire antique restauré par Cavaceppi.

Raffei, Il nido, canzone didascalica sopra un antico nido di marmo, Roma 1778: les deux morceaux antiques y sont reproduits avant toute restauration. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 9. Pistolesi VI, 17. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 474 n. 173. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 212.

341 (19) **Statuette d'enfant.**

Restaurations: la tête, le bras droit, la main gauche avec le pan de draperie qu'elle tient, le bas de la jambe droite, les deux pieds, la plinthe.

Digitized by Google

Comme nous l'expliquerons à propos de la réplique mieux conservée n. 586, cet enfant s'amusait à un jeu qui consistait soit à renverser une pyramide de noix, soit à atteindre une noix déterminée parmi plusieurs noix disposées sur une même ligne, soit à faire entrer une noix dans un trou creusé par terre.

Pistolesi III, 25. Clarac V, pl. 876 n. 2240. Museo Chiaramonti III, 37. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 475 n. 174, et notre n. 586.

342 (21) **Amphore en marbre.**

Trouvée dans la Villa ad gallinas sur la voie Flaminienne (voir n. 5). Restaurations: le pied, des morceaux du col, la plus grande partie des anses, quelques petits fragments de la panse, très difficiles à reconnaître avec certitude sous la patine artificielle que le restaurateur a donnée au marbre.

Les bas-reliefs qui ornent ce vase représentent le roi de Thrace Lycurgue, au moment où il exhale sa fureur contre le cortège bachique. Lycurgue est en train de jeter par terre une Ménade; de la main gauche il la tient par les cheveux, et du pied gauche il presse sur sa jambe. On ne distingue bien ni le mouvement ni l'attribut de sa main droite: c'est peut-être à cause d'une restauration qui a été faite à cette place. Les autres personnages du cortège ne voient pas le danger qui les menace; emportés par l'enthousiasme bachique, ils continuent leurs danses, tandis que deux Ménades, épuisées de fatigue, se laissent aller et tombent dans les bras l'une de l'autre. Ces motifs très vivants ont été évidemment inspirés par un ou plusieurs modèles remarquables; l'exécution en est négligée.

Mon. dell' Inst. IX 45; Ann. 1872 p. 248—270. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 105 n. 38.

343 (26) **Orteil colossal.**

Cet orteil appartenait à une statue d'environ 15 mètres de haut. Comme, d'après un renseignement qui, à ma connaissance, n'a été transmis qu'oralement, il a été découvert dans les environs du Colisée, l'on a supposé qu'il provenait de l'une des deux idoles colossales, qui se trou-

Digitized by Google

vaient dans le double temple de Vénus et de Rome, situé près de là.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 248. Braun, Ruinen und Museen p. 475 n. 175.

344, 345 (31 à droite, 35 à gauche en face) **Paire de candélabres provenant d'Otricoli.**

Autrefois à la villa Mattei.

En ce qui concerne la disposition de ces candélabres supportés par une base triangulaire, voir nrs. 212, 213. Les bas-reliefs qui décorent les deux bases représentent, comme c'est fréquemment le cas sur les monuments antiques, d'un côté une scène empruntée au mythe d'Apollon, et en face des figures bachiques. Sur l'une des deux bases (à gauche 35) nous voyons Apollon (dont la tête est restaurée) goûtant, après sa victoire sur Marsyas, un noble repos, la main gauche appuyée sur sa lyre. Déjà Marsyas est attaché à un pin; devant lui se tient debout le jeune Olympos, qui pleure sur la destinée de son maître; à une branche du pin est suspendue la double flûte, avec laquelle Marsyas a osé essayer de lutter contre la lyre d'Apollon. Le châtiment, qui attend le vaincu, est comme personnifié par l'homme barbu représenté sur la troisième face de la base: ce personnage tient le couteau avec lequel Marsyas sera écorché, et qu'il a, semble-t-il, aiguisé sur la pierre placée près de lui. Les figures de l'autre base (à droite 31) représentent une fête ou un sacrifice bachique. On y voit Silène (restauration: un morceau de la partie droite du crâne) avec une cruche dans la main droite, et dans la main gauche levée une coupe pleine de fruits, un Satyre dansant (il n'y a d'antique que le bas du corps au-dessous du nombril), et une Bacchante dansant elle aussi.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 3, 4.; ibid., T. A. II n. 2 p. 246. Pistolesi VI, 18. Cf. Welckers Zeitschrift p. 408. Braun, Ruinen und Museen p. 476 n. 176. Pour la représentation du mythe de Marsyas, voir: Ann. dell' Inst. 1858 p. 340 K. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 458 n. 3, p. 468 et suiv.

346 (74) **Groupe servant à la décoration d'une fontaine:** Pan retirant une épine du pied à un Satyre.

Acquis sous Clément XIV; appartenait auparavant aux Mattei. Restaurations: dans la figure de Pan, le bras droit

à partir du biceps, le bras gauche un peu au-dessus du coude, la partie de la nebris qui flotte librement; dans la figure du Satyre, le bras droit, le bas de la jambe droite, un morceau de la nebris; en outre, la plus grande partie de la plinthe.

Quoique d'une exécution grossière, ce groupe est un excellent exemple du goût et de l'intelligence avec lesquels l'art antique savait orner plastiquement les fontaines. Pan rend à un Satyre le service amical de lui retirer de la plante du pied droit une épine qu'il s'y est enfoncée probablement au milieu des transports bachiques. En proie à la douleur, le Satyre oublie que l'outre placée derrière lui n'est point liée; il appuie sur elle avec son bras droit, et le précieux liquide jaillit à gros bouillons. L'impatience du Satyre à supporter la douleur, et le soin attentif avec lequel Pan accomplit l'opération, sont rendus avec un humour charmant. Comme ce groupe constitue un ensemble de forme oblongue, il est probable qu'il était placé dans une niche rectangulaire, et qu'il la remplissait avec beaucoup d'harmonie.

Monumenta Matthaeiana I 40. Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 48 (cf. p. 237 note *). Pistolesi VI, 20, 2. Clarac IV, pl. 726 n. 1742. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 478 n. 179. Une réplique de ce groupe se trouve à Pompéï: voir Overbeck-Mau, Pompeji p. 319.

347 (81) **Diane (Artémis) d'Ephèse.**

Trouvée par Gavin Hamilton dans la villa d'Hadrien près de Tivoli, à l'endroit appelé «il Pantanello» (voir n. 296). Il n'y a de certainement antique que le haut de la statue jusqu'au commencement du tronc conique, et encore dans cette partie supérieure de l'œuvre il y a maintes restaurations: la couronne de tours avec les mèches de cheveux placées au-dessous, le menton, presque tout le disque qui entoure la figure, les avant-bras, quelques morceaux dans les lions figurés sur les bras et dans les seins. La partie inférieure est moderne, ou bien elle a été retouchée par une main moderne de telle façon, que l'épiderme antique a presque complètement disparu. Mais les restaurations ont été faites d'après des répliques mieux conservées; elles sont donc en général exactes.

Lorsque les Ioniens commencèrent à coloniser l'Asie-Mineure, ils trouvèrent établi, dans le territoire qui appartint plus tard à la ville d'Ephèse, le culte d'une déesse de la nature originaire de l'Asie antérieure; ils donnèrent

à cette divinité le nom d'Artémis et l'adorèrent. Cette religion se répandit peu à peu vers l'ouest; au temps du bas empire, elle était devenue très populaire en Italie. La statue du Vatican est une des nombreuses idoles, sous la forme desquelles la grande déesse d'Ephèse fut alors honorée. La tête seule a un caractère purement hellénique, tandis que le corps et les attributs sont inspirés par l'idole, qui dans le temple d'Asie-Mineure était le centre du culte. Ces attributs symbolisent la force productrice de la déesse, qui fait tout croître sur la terre. Les figures des trois Heures et les trois sujets, empruntés au zodiaque, qui sont représentés sur la partie du vêtement placée immédiatement au-dessous du cou, étaient sans doute tissés ou brodés dans l'étoffe.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 31. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV, 81. Gerhard, Antike Bildwerke T. 305, 1 (cf. Prodromus p. 24 Anm. 47). Clarac IV, pl. 561 n. 1198. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 2, 12. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I p. 131 Fig. 138. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 480 n. 180. Bibliographie sur la Diane (Artémis) d'Ephèse: Benndorf und Schöne, Bildwerke des lat. Museums p. 261. Roscher, Lexikon d. griech. u. röm. Myth. I p. 558—593.

348 (83) **Sarcophage d'Oreste.**

Il se trouvait au XVIe siècle dans la sacristie de S. Maria in Aracoeli; vers le milieu du XVIIIe siècle il était au palais Barberini; il fut transporté au Vatican sous Clément XIV.

Les bas-reliefs, qui décorent la face antérieure de ce sarcophage, représentent trois scènes différentes. Celle du milieu, où les figures sont les plus nombreuses, a trait au meurtre de Clytemnestre et d'Egisthe. Oreste vient de porter le coup mortel à sa mère, qui gît à ses pieds sur le sol, le haut du corps découvert; le meurtrier se détourne effrayé; car aussitôt après son crime lui sont apparues deux Erinnyes, cachées en partie par le rideau tendu au second plan, qui le menacent avec un serpent et une torche. Derrière le cadavre de Clytemnestre est accroupi un serviteur, que l'on reconnaît pour tel à son costume; il tient en l'air un objet de forme carrée, une table, un siége ou un petit autel, comme pour se protéger contre le massacre qui vient d'avoir lieu autour de lui. A gauche

Digitized by Google

d'Oreste, on voit Pylade s'occupant d'Egisthe qu'il a tué. Il a renversé le trône, sur lequel Egisthe était assis, quand celui-ci reçut la blessure mortelle, et il découvre le cadavre qui est tombé avec le trône, en le dépouillant du manteau royal. La vieille nourrice d'Oreste se détourne, épouvantée par cet horrible spectacle.

Les trois Erinnyes endormies, qui sont représentées à l'extrémité gauche du sarcophage, ne peuvent être que groupées autour du tombeau d'Agamemnon, puisque dans d'autres bas-reliefs analogues l'on voit à cette place l'ombre du héros (n. 682). La hache à double tranchant placée auprès de la première Erinnye semble être l'arme, dont Clytemnestre s'est servie pour tuer son époux, et qui a été ajoutée ici en quelque façon comme corpus delicti.

A l'extrémité droite, la scène a été inspirée évidemment par les Euménides d'Eschyle. Oreste est à Delphes, où il a été purifié par Apollon; il passe par-dessus le corps des Erinnyes endormies pour se rendre à Athènes. Le jeune homme est sur le point de lâcher le trépied, qu'il touche encore de la main gauche. Dans cette même main, il porte le rameau des suppliants; dans sa main droite tendue en avant est une épée nue; entre ses jambes est couchée une Erinnye endormie, armée d'un serpent et d'une torche.

Ces bas-reliefs reproduisent sans aucun doute des peintures. Supposons que la scène, qui occupe le milieu de la face principale du sarcophage, soit traitée avec tous les moyens que possède la peinture lorsqu'elle est déjà perfectionnée — nous avons alors une œuvre d'art parfaite à tous les points de vue et d'un effet saisissant. Nous pouvons surtout nous figurer l'impression grandiose et sinistre que devaient faire les Erinnyes, surgissant derrière le rideau, dans la pénombre. D'autre part nous savons que le peintre Théon de Samos, contemporain d'Alexandre le Grand et de Démétrius Poliorcète, composa des tableaux représentant le meurtre de Clytemnestre et la fureur d'Oreste. Les critiques d'art de l'antiquité

Digitized by Google

disaient de ses œuvres qu'elles saisissaient le spectateur et produisaient un grand effet. Comme ce caractère se retrouve dans tous les bas-reliefs de sarcophage, où le même sujet est traité (cf. n. 682), on peut admettre sans trop de témérité que ces bas-reliefs ont été inspirés par la composition de Théon.

Robert, Die antiken Sarcophag-reliefs II T. LVI 158, p. 174.

349 (87) **Barbare asiatique portant un vase sur ses épaules.**

Restaurations: la pointe du bonnet, le menton, les bras et les mains sauf les doigts de la main droite appuyés sur la hanche. La tête paraît avoir été retouchée par le restaurateur. A l'époque de E. Q. Visconti cette figure supportait un vase moderne en bronze. Le cratère en marbre grisâtre, aujourd'hui placé sur les épaules du Barbare, est antique, mais ne faisait pas partie de la statue.

Dans ce Barbare, revêtu du costume asiatique, on a voulu voir un Troyen, portant un des présents destinés à Achille, et l'on a supposé qu'il appartenait à un groupe plus considérable représentant le rachat du cadavre d'Hector. Mais dans cette hypothèse son attitude générale et en particulier le geste de son bras droit appuyé sur sa hanche manqueraient de simplicité et de naturel; à vrai dire, le Barbare poserait devant Achille. Au contraire l'attitude qui lui a été donnée par l'artiste paraît être complètement justifiée, si nous admettons avec le restaurateur que cette figure servait de support. Il reste toutefois à examiner si elle était isolée ou groupée avec deux autres figures semblables. Cette dernière disposition se retrouve dans plusieurs œuvres analogues. A Athènes il y avait derrière le temple de Jupiter (Zeus) Olympien, un trépied en bronze, que soutenaient les figures de trois Perses en marbre de Phrygie (paonazzetto). D'autre part au Musée de Naples se trouvent deux statues colossales de barbares agenouillés, vêtus du costume asiatique, dont les corps sont sculptés dans le même marbre, tandis que leurs têtes et leurs extrémités sont en marbre noir (nero antico). Des appuis en forme de consoles, qu'ils portent sur leurs épaules, prouvent que ces statues elles aussi

Digitized by Google

soutenaient un vase. Etant donnée la ressemblance de la pierre, on peut se demander si elles n'ont pas été copiées d'après les figures de Perses du trépied d'Athènes. Cf. n. 350.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 8. Pistolesi VI, 24. Clarac V, pl. 853 n. 2164. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 484 n. 183. Archäol. Zeitung XXXIX (1881) p. 19. Burckhardt, Der Cicerone I[5] p. 137. — Pour le trépied d'Athènes: Pausanias I, 18, 8. — Pour les statues colossales de Naples: Clarac V, pl. 854c n. 2163. Cf. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke p. 72 n. 218, 225. Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia IV p. 168 n. 31, 32.

350 (90) **Bassin porté par trois Silènes.**

Trouvé le 11 mai 1789 près de Roma Vecchia sur la voie Apienne. Il n'y a que deux des Silènes qui soient presque entièrement antiques. Du troisième ne se sont conservées que des amorces sur la partie attenante de la plinthe. Ce qui prouve que ces trois figures soutenaient un vase rond, c'est qu'on pouvait, avant la restauration, voir sur l'outre du Silène accroupi derrière le vase à droite, une cavité qui avait la forme d'un segment de cercle.

Voici encore une décoration de fontaine spirituelle et humoristique (voir n. 346). Des gaillards paresseux et sensuels comme les Silènes n'aimaient certainement pas à porter des fardeaux; aussi l'art antique ne les a-t-il employés comme supports, que lorsqu'il voulait obtenir un effet comique. L'exemple le plus connu de cette adaptation est donné par les Silènes accroupis, qui soutiennent le sol du proscenium dans le théâtre de Bacchus (Dionysos) à Athènes. L'artiste, qui a composé le groupe du Vatican, a placé sur le dos des Silènes, au lieu des coussins habituels en pareil cas, leurs outres chéries, dont les ouvertures laissent jaillir le liquide de trois côtés différents. L'expression des visages est tout à fait pitoyable; mais, si ces compagnons à large panse ont l'air triste, ce n'est pas seulement parce qu'ils ont à soutenir un lourd fardeau; c'est aussi et surtout parceque la précieuse liqueur s'écoule de leurs outres, sans qu'ils puissent en profiter. Le caractère comique de l'ensemble est encore accentué par les peaux de lions qui couvrent leurs têtes. Ce vêtement semble indiquer que les Silènes ont été conçus

Digitized by Google

par l'artiste comme une parodie d'Hercule (Héraclès) portant la voûte céleste.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 4. Clarac IV, pl. 726D n. 1770A. Cf. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 381. — En ce qui concerne la fouille: Riccy, Dell' antico pago Lemonio (Roma 1802) p. 130 n. 4 et 5, p. 137 n. 89. — Pour le proscenium d'Athènes: Mon. dell' Inst. IX, 16; Ann. 1870 p. 97 et suiv.

351, 352 (93 à droite, 97 à gauche) **Paire de candélabres.**

Autrefois à Sainte Constance; transportés au Vatican sous Clément XIV.

Les tiges de ces deux candélabres ont la forme du bâton de bois artificiellement taillé, qui joua un grand rôle dans le culte des arbres de l'époque hellénistique (voir n. 326); elles sont ornées avec beaucoup de goût à leur partie supérieure de guirlandes, plus bas de palmettes, immédiatement au-dessus des bases de feuilles d'acanthe. Les Amours représentés sur les bases et dont le corps se termine par des arabesques, portent des fleurs et des fruits dans des corbeilles, ou les tiennent en bouquets dans leurs mains: c'est là un motif de décoration qui fut très en vogue à l'époque gréco-romaine, et qui se retrouve fréquemment soit sur des bases de candélabres qui ont été conservées (voir nrs. 366, 367), soit sur d'autres piédestaux; une inscription latine de Rome (Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9254) cite même des Amours portant des corbeilles de fleurs comme sujet de décoration de candélabres en bronze. Le passage du corps humain aux arabesques est très adroitement rendu dans ces figures d'Amours comme dans les sphinx qui soutiennent la base. Les Amours ont été en partie détruits à coups de ciseau; cela tient sans doute à ce qu'on ne voulut pas laisser subsister la représentation païenne du corps humain dans toute sa nudité sur des candélabres qui ornaient une église.

Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXIX 4, p. 134—135. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 39; ibid. T. B I n. 1, 2, p. 244. Pistolesi VI, 26. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 485 n. 184.

Si l'on n'a pas l'occasion d'aller voir à Naples et à Pompéi les peintures murales hellénistico-romaines, on

Digitized by Google

pourra jeter un coup d'œil sur les huit fresques qui ornent les murs de cette section de la galerie (nrs. 353—360); elles ont été trouvées en 1822 dans la villa antique située près de Tor Marancio (voir plus haut page 1). Elles étaient placées dans une chambre de cette villa au centre de parois toutes blanches.

353—360. Ces fresques représentent **quatre jeunes filles et quatre jeunes gens** qui flottent en l'air; dans l'un de ces derniers on reconnaît un Satyre à ses oreilles pointues et à sa nebris. A droite 1) une jeune fille, tenant une torche de sa main droite qui tombe le long du corps, et dans sa main gauche une patère avec des herbes; 2) même sujet, mais de la main gauche levée la jeune fille soutient une corbeille; 3) même sujet, avec dans la main droite levée un bouquet d'herbes, dans la main gauche une patère; 4) la jeune fille de sa main droite levée saisit le manteau qui flotte derrière elle, et tient dans la main gauche une coupe avec des herbes. A gauche 1) jeune homme tenant une corne d'abondance de sa main gauche qui pend le long du corps, et une patère dans sa main droite. 2) Satyre, avec un pedum dans la main droite qui tombe; un enfant est à cheval sur ses épaules, et de sa main gauche il lui tient solidement le bras gauche (voir n. 397); 3) Jeune homme, avec un pedum dans la main droite qui tombe, et une patère dans la main gauche; 4) Jeune homme, tenant de la main droite qui pend le long du corps une corne d'abondance, et portant de la main gauche levée un vase avec des fleurs et des herbes.

Biondi, I monumenti Amaranziani T. XXI—XXIX. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 490 n. 189.

361 (134 A) **Copie moderne d'un putéal antique**, qui appartenait autrefois à la reine Christine de Suède, et qui se trouve actuellement à Madrid.

Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 93—94.

362 (134 B) **Statue de Semo Sancus.**

Elle fut trouvée avec la base sur laquelle elle est placée en 1879 en un endroit situé, semble-t-il, entre la porte du

Peuple et la place Barberini (voir pourtant Bull. della comm. archaeologica comunale IX p. 4 n. 436). Restaurations: l'avant-bras droit avec l'arc, et la main gauche avec l'oiseau. En même temps et à la même place fut découverte une corbeille de fruits en marbre, sur chaque côté de laquelle s'étaient conservés des restes d'une main qui la tenait. Mais il est impossible que notre statue ait tenu dans ses mains cette corbeille, parce qu'un objet aussi lourd aurait eu certainement des points de contact avec le corps; et dans ce cas des traces d'amorces seraient visibles sur le ventre. La corbeille n'a donc rien de commun avec la statue; elle faisait partie d'un autre monument.

D'après l'inscription, qui est gravée sur la base et dont les caractères se rapportent à l'époque des Antonins, la statue fut dédiée à Semo Sancus, Deus Fidius par une Decuria sacerdotum bidentalium. Le rite romain ordonnait que l'éclair qui était venu du ciel pour mourir dans la terre, fût solennellement *enterré* avec un cérémonial déterminé. Ces tombeaux d'éclairs étaient appelés bidentalia, du nom de la victime immolée par les haruspices quand on les consacrait; aussi est-il tout-à-fait vraisemblable que les sacerdotes bidentales formaient un collége chargé de la surveillance et de l'entretien de ces tombeaux.

Semo Sancus, divinité agricole d'origine italique, se confondit de bonne heure avec le dieu de la bonne foi et surtout du serment, Dius Fidius; pour le représenter on adopta, comme le prouve notre statue, un type grec archaïque d'Apollon, qui a trouvé son expression artistique la plus parfaite dans une statue fameuse, exécutée par Kanachos pour le Didymaeon de Milet, et dont nous avons conservé plusieurs répliques en bronze. Dans ce type l'attribut qui caractérise la main gauche est l'arc; au contraire la main droite tenait des symboles différents, suivant le caractère particulier du dieu sur lequel on voulait surtout attirer l'attention. Les peuples italiques, lorsque l'usage des statues s'introduisit dans leur culte, représentèrent Semo Sancus, Dius Fidius sous les traits de l'Apollon grec; ce n'est peut-être pas là le fait du hasard; car Apollon, en tant que dieu de la lumière, n'était pas sans influence sur la prospérité des moissons,

Digitized by Google

et, comme dieu qui fait expier, il rappelait l'idée qu'exprimait le dieu italique du serment. L'auteur de notre statue n'a conservé le caractère archaïque du type que dans l'attitude et dans les lignes principales du visage; au contraire il a traité le nu et les cheveux avec beaucoup plus de liberté. La statue était certainement peinte: car on voit encore maintenant les traces d'une couleur gris-brun qui faisait ressortir les pupilles.

Ann. dell' Inst. 1885 Tav. d'agg. A, p. 105—126. Sur le type d'Apollon cité plus haut: Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 450 et suiv. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 22 et suiv.

Derrière cette statue est encastrée dans le mur une

363 **Mosaïque,** représentant des provisions de cuisine.

Trouvée à Roma Vecchia sur la voie Prénestine.

Dans le compte-rendu de la découverte il n'a pas été indiqué si cette mosaïque, qui ornait probablement une salle à manger, était encastrée dans une des parois, ou formait la partie centrale de la décoration du sol. On y voit, figurés en couleurs brillantes, un chapon plumé, des poissons, des seiches, des écrevisses, une botte d'asperges sauvages et un régime de dattes.

Pistolesi VI, 30. Biondi, I monumenti Amaranziani T. 9. Cf. Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 126. Braun, Ruinen und Museen p. 490 n. 190. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 79.

364 (135) **Statuette, portrait d'un poète ou d'un savant.**

Trouvée dans la même villa antique découverte près de Tor Marancio, que les fresques nrs. 353—360 encastrées dans les parois de cette galerie. Restaurations: la tête qui rappelle le type de Sophocle (nrs. 289, 662), le bras droit, les pieds, les pieds du siège, la plinthe.

Pour la clarté tout à fait caractéristique de la composition, cette figure est comparable aux statues de Ménandre (n. 201) et de Posidippe (n. 200). Comme il n'est resté sur le corps aucune trace d'amorces de l'avant-bras droit, nous devons croire qu'il était levé, comme l'artiste moderne l'a restauré, et par conséquent admettre que la statuette représentait un homme méditant ou professant

tranquillement. On croit en général que c'est le portrait de Sophocle, parce que l'on suppose à tort que la tête est antique.

Pistolesi VI, 29. Biondi, I monumenti Amaranziani T. 30 p. 54. Cf. Welcker, Alte Denkmäler I p. 460. Braun, Ruinen und Museen p. 489 n. 188.

365 (137) **Statue de Libera,** d'un travail grossier.

Elle provient de la même villa que les fresques nrs. 353—360 et la statuette n. 364. Elle fut trouvée cachée dans une fosse, non loin des ruines d'un temple, en même temps que deux statues de Bacchus, qui ont été faites par le même artiste, et qui se trouvent elles aussi dans la Galerie des Candélabres (numéros 141 et 153 du Musée; Biondi, I monumenti Amaranziani T. 45, 46 p. 138).

La couronne de pampres et la nebris nous indiquent que cette figure de femme fait partie du cycle de Bacchus (Dionysos). Mais dans l'art gréco-romain, jamais une des femmes du cortège bachique n'aurait été représentée dans une attitude si calme et qui convient à une idole. Il est donc plus probable qu'il faut voir dans cette figure une divinité italique, Libera. Lorsque le Liber italique eut été identifié avec le Dionysos hellénique, et lorsque l'art eut commencé en Italie à le représenter sous les traits de ce dieu, les images de la déesse qui lui faisait pendant furent aussi chargées d'attributs bachiques. On ne peut pas déterminer avec certitude quel objet tenait la main gauche tendue en avant de notre statue. Ce n'était pas un thyrse; car il n'y a pas sur la plinthe assez d'espace pour que la tige s'y appuyât; d'autre part, si la main avait tenu cet attribut, elle aurait été levée plus haut. Il faut donc supposer qu'elle tenait une coupe ou un bouquet de pampres. Il est tout à fait vraisemblable que cette statue et les deux images de Bacchus trouvées en même temps qu'elle proviennent du temple situé dans le voisinage de l'endroit où elles ont été découvertes, temple qui était sans doute consacré soit à Liber seul, soit à Liber et à Libera.

Pistolesi VI, 31. Biondi, I monumenti Amaranziani T. 47 p. 138. Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 259 n. 14.

Digitized by Google

366, 367 (157 à droite, 219 à gauche en face) **Paire de candélabres.**

Autrefois à Sainte Agnès hors les Murs (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1885 p. 106 n. 32); transportés au Vatican sous Clément XIV.

Tandis que les bases reproduisent, sauf de légères modifications, celles des candélabres qui proviennent de Sainte Constance (nrs. 351, 352), les tiges se composent de quatre corbeilles décorées de feuilles d'acanthe et réunies entre elles par des objets en forme de coupes, disposés deux par deux entre les corbeilles. La corbeille qui repose immédiatement sur la base est placée l'ouverture en bas et les deux coupes qui viennent ensuite se font face par leurs bords, tandis que les trois corbeilles supérieures sont droites, l'ouverture en haut, et que les coupes qui les séparent se touchent par leurs bases. Un candélabre exactement semblable est resté à Sainte Agnès. Pour que le transport fût plus facile, chaque tige a été formée de quatre morceaux séparés, dont chacun est un des membres constitutifs de l'ensemble. Comme les bases de ces deux candélabres ressemblent à celles des candélabres provenant de Sainte Constance (nrs. 351, 352), et comme ces deux groupes se trouvaient placés dans deux églises très voisines, il semble que tous ces candélabres fassent partie d'une seule et même série, qui ornait sans doute dans l'antiquité une villa située sur la voie Nomentane.

Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXIX 3, p. 134—135. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 40; Tav. B II 3—5, p. 245. Pistolesi VI, 32. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 491 n. 191. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom III p. 103 n. 3660. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 110 n. 48.

368 (162) **Statuette de la Victoire (Nikè).**

Trouvée en 1772 par Gavin Hamilton près de Cornazzano; autrefois au palais Altemps. Restaurations: l'avant-bras gauche, le bout du nez, le bras droit avec la couronne, la plus grande partie des ailes.

La Victoire (Nikè) est debout, s'appuyant contre un trophée dans une attitude pleine d'aisance et de grâce, le

Digitized by Google

pied gauche posé sur un éperon de navire; elle regarde au loin d'un air joyeux, tandis que de la main gauche elle relève sur sa tête un masque de Gorgone, qui jusqu'alors lui couvrait le visage. L'idée exprimée est donc la suivante: tant que la bataille durait, la figure de la déesse était cachée sous le terrible masque; mais, une fois la victoire décidée, Nikè n'a plus besoin de paraître si effrayante; elle lève son masque et regarde avec joie les ennemis s'enfuir. Cette attitude charmante, qui laisse deviner, par delà le moment précis fixé dans la statue, l'état précédent, et la clarté du symbole nous indiquent que cette œuvre reproduit un excellent original, composé sans doute à l'époque hellénistique pour perpétuer le souvenir d'une victoire navale.

Piranesi, Vasi, candelabri, cippi, sarcofaghi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi (Roma 1778) II T. 64, 65 (dans ce passage est indiqué le lieu de provenance, qui n'est cité nulle part ailleurs). Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 11. Clarac IV, pl. 636 n. 1442. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 492 n. 192. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 303—305. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1439. Il y a au Louvre une réplique de cette statuette: Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre I n. 477.

369 (166) **Candélabre avec des attributs de Diane (Artémis).**

Restaurations: différents morceaux dans la tige et aux bords de la base, la plinthe sur laquelle la base repose.

La base triangulaire est décorée de reliefs, qui se rapportent au culte de Diane (Artémis). Sur l'une des faces: un autel rustique, orné d'une guirlande; sur l'autel des offrandes, parmi lesquelles on reconnaît une pomme de pin; contre l'autel est appuyée une torche enflammée; un cerf, debout tout auprès, mordille en jouant une bandelette qui pend de la torche. Sur la seconde face: un pieu de forme conique (voir n. 326), auquel est attachée une ramure de cerf. Sur la troisième face: un laurier sacré, auquel sont suspendus un carquois, un arc et une lance.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 83. — La troisième face est aussi reproduite dans: Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I p. 297 Fig. 313. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 492 n. 193.

Digitized by Google

370 (175) **Vase en marbre.**

Placé dans le Musée sous Pie VI.

Il n'y a de certainement antique que le pied cannelé; la panse au contraire, par le style du travail comme par les motifs de décoration, paraît tout à fait moderne. Les anses ont la forme de branches d'olivier noueuses; de ces branches se détachent des rameaux, qui entourent la panse, tandis que des oiseaux picorent les fruits — c'est là une décoration très baroque, dont on trouverait difficilement des exemples sur les monuments d'une authenticité certaine.

Pistolesi VI, 37. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 492 n. 194.

371 (176) **Statuette, Satyre examinant sa petite queue.**

Restaurations: l'avant-bras droit et tout le bras gauche avec les cymbales, la petite queue, l'extrémité inférieure du pedum attaché au tronc d'arbre, le pied gauche sauf les doigts, peut-être aussi le bas de la jambe droite; mais en tout cas la partie antérieure du pied droit est antique.



Fig. 17.

C'est d'après un bas-relief du Musée Chiaramonti (n. 125) que cette statuette peut être restaurée exactement: le Satyre, se haussant sur la pointe des pieds et penchant en arrière tout le haut de son corps, regarde d'un œil satisfait sa petite queue, qu'il saisit de la main gauche — cette attitude rappelle

la manière dont les jeunes chats jouent avec leur queue. L'esquisse ci-jointe (Fig. 17) donne une idée de l'aspect qu'avait primitivement cette statuette. Une autre statuette, placée non loin de là (numéro 174 du Musée) reproduit le même motif; mais elle est d'un moins bon travail et moins bien conservée. Les nombreuses répliques de ce motif prouvent que l'original en était très célèbre; il datait des premiers temps de l'époque hellénistique.

Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 1—3, p. 331—333. Cf. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 309. Heydemann, Pariser Antiken p. 71 n. 20. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 28.

372 (177) **Statue d'un pêcheur.**

Donnée au pape Clément XIV par le prince Doria-Pamfili. Restaurations, exécutées par Algardi: le nez, le menton avec la lèvre inférieure, d'autres petits fragments dans le visage, la main droite, l'avant-bras gauche avec l'anse du seau, la partie inférieure du tronc d'arbre, les pieds, la plinthe. En outre le morceau d'étoffe, travaillé en stuc, qui cache la nudité du pêcheur, est moderne.

L'original, que cette statue reproduit, doit avoir été assez fameux, puisque nous en possédons plusieurs répliques antiques. C'est un vieux pêcheur, épuisé par les fatigues de son métier, qui de la main gauche porte un seau avec des poissons, et dont la main droite tendue en avant tenait probablement une gaule. Sa faiblesse physique et intellectuelle est rendue avec la plus grande intensité. La physionomie de la tête est misérable, presque idiote; à la chair ratatinée, on reconnaît que ce pêcheur se nourrit mal; l'attitude du corps donne l'impression que le pauvre vieux ne se tient sur ses jambes qu'avec peine et en tremblant. L'invention du type original paraît avoir été déterminée par deux tendances, qui se développèrent dans l'art depuis l'époque hellénistique; d'une part on chercha à représenter les types de certains métiers, et en particulier du monde de la campagne; d'autre part on s'efforça de rendre avec le plus de vérité et le plus de naturel possible les anomalies pathologiques du corps humain. La statue n'était certainement pas dans l'anti-

Digitized by Google

quité placée aussi haut qu'aujourd'hui; ou bien elle n'avait point de base, ou elle reposait sur une base peu élevée, comme il convient pour les figures de genre. Alors le spectateur pouvait voir les poissons qui se trouvent dans le seau, ce qui est important pour l'intelligence du sujet. Le tenon, dont une amorce s'est conservée sur la cuisse droite, servait évidemment à soutenir l'avant-bras droit tendu en avant.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 32. Pistolesi VI, 42. Clarac V, pl. 879 n. 2244. Pour les répliques: Meyer-Schulze Anm. 16 à Winckelmann, Geschichte der Kunst Buch 11, Kap. 3 § 5.

373 (179) **Putéal, les Danaïdes et Oknos.**

Acheté sous Pie VI chez un marbrier romain.

Quoique le mauvais état de l'épiderme empêche de distinguer une foule de détails, il n'en est pas moins évident que ce bas-relief représente la punition des Danaïdes et le vieil Oknos avec son ânesse. Les Danaïdes sont occupées à remplir d'eau avec des vases de formes diverses une grande jarre en poterie (dolium). Mais cette jarre est percée à sa partie inférieure d'un trou, par lequel s'écoule immédiatement toute l'eau versée. Auprès de ce groupe on voit Oknos, tressant une corde dont l'extrémité est dévorée par une ânesse. C'est là un sujet qui, reproduisant sans doute une légende populaire de l'Ionie, symbolisait la vanité et la folie des ambitions humaines, et que Polygnote avait déjà traité dans sa fameuse peinture des Enfers, qui ornait la Leschè de Delphes.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 36, 36*. Cf. Welckers Zeitschrift p. 401. Braun, Ruinen und Museen p. 493 n. 195. Abhandl. der bayer. Akademie I Cl. VIII Bd. II Abth. p. 246.

374 (sous le numéro 181 du Musée) **Base triangulaire.**

Trouvée en 1791 à la villa d'Hadrien, près de Tivoli.

Les bas-reliefs représentent, comme il arrive très souvent sur des bases de ce genre, des Amours avec les attributs de Mars (Arès), un avec le casque, un autre avec le bouclier, un troisième avec l'épée.

Digitized by Google

Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana IV 125. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 494 n. 196. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 109 n. 47.

375 (183) **La partie supérieure d'une statue de Saturne (Cronos).**

Autrefois au palais Massimi alle Colonne, puis dans les Appartements Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 5 n. 16). La statue est en calcaire coquillier. Restauration: le nez.

L'on a vu dans ce fragment de statue une image de Saturne (Cronos), parce que l'expression triste de la physionomie, la disposition du manteau dont un pan recouvre le derrière de la tête, et le geste de la main saisissant cette partie de la draperie se retrouvent sur d'autres monuments où Saturne est certainement représenté (voir surtout le n. 515). Dans ce cas, ce fragment proviendrait de la seule statue que nous connaissions de ce dieu.

Braun, Vorschule T. 35. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI p. 38. Braun, Ruinen und Museen p. 494 n. 197. Overbeck, Kunstmythologie II p. 252, p. 326 n. 5, p. 585 Anm. 153.

376 (184) **Déesse poliade d'Antioche sur l'Oronte,** d'après Eutychidès.

Ce groupe a été trouvé dans la Tenuta del Quadraro, hors la porte Saint-Jean. L'on a prétendu que le nom de cette propriété n'était qu'une déformation du cognomen Quadratus, et l'on a pensé à Gaius Ummidius Durmius Quadratus, qui fut gouverneur de Syrie sous Claude et sous Néron. Le nom de ce fonctionnaire est inscrit sur des monnaies d'Antioche, au revers desquelles est représentée la divinité poliade de cette ville dans une attitude qui rappelle ce groupe de sculpture. Après sa découverte le groupe du Vatican devint la propriété du sculpteur Cavaceppi, qui en restaura les parties manquantes: la couronne murale (la ligne de jonction presque invisible se développe derrière le bord supérieur de la stéphané), la partie du manteau qui tombe sur les épaules et sur le dos, le nez, la lèvre supérieure, et l'avant-bras droit qui tient les épis; ces restaurations, exécutées d'après des monnaies syriennes, sont évidemment exactes dans leur ensemble; on peut se demander au contraire si l'artiste moderne a bien restitué comme ils étaient autrefois les bras du dieu du fleuve, qui manquaient eux aussi. La tête de la déesse était séparée du corps, mais ils est certain qu'elle en faisait partie; elle semble avoir été un peu retouchée du côté droit.

Digitized by Google

En combinant habilement les sources écrites et les documents archéologiques, l'on a réussi à prouver que ce groupe, dont il s'est conservé plusieurs répliques en marbre et en bronze, reproduit un original en bronze d'Eutychidès, élève de Lysippe, œuvre qui représentait la Fortune (Tychè) de la cité d'Antioche. Les auteurs anciens ont maintes fois signalé la situation ravissante de cette ville. Antioche s'étendait sur les pentes et sur les sommets des collines, qui s'élèvent au-dessus de l'Oronte, fleuve, qui après avoir coulé sous terre pendant quarante stades, apparaît à la surface du sol non loin du coteau, où commençait la ville. Ce caractère général est parfaitement exprimé dans le groupe du Vatican. La déesse est assise sur un rocher, avec autant d'aisance que de grâce, la jambe droite croisée sur la gauche. Le coude droit s'appuie sur la cuisse droite; la main gauche repose sur le rocher un peu en arrière, pour soutenir le corps qui est tourné de ce côté. Ce mouvement du bras gauche détermine dans la draperie un grand nombre de plis très gracieux. On reconnaît la déesse poliade à sa couronne murale; les épis qu'elle tient dans la main droite symbolisent la fertilité de la région. Aux pieds de la déesse, le dieu du fleuve Oronte sort de terre, sous les traits d'un jeune homme. Dans la restauration moderne, il lève les bras, comme s'il se réjouissait de voir la lumière du jour. Mais, d'après les monnaies syriennes, il est plus probable que ce personnage était représenté nageant, à la manière des anciens, qui fendaient les vagues en étendant et en repliant alternativement les bras. Il paraît en outre tout à fait naturel que, dans un pareil mouvement du corps, la tête ait été rejetée en arrière.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 46. Clarac IV, pl. 764 n. 1906. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 49, 220. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I p. 519 Fig. 560. Le reste de la bibliographie est cité dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1396. Il faut y ajouter: Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 81—82, p. 124 n. 67. Journal of Hellenic Studies IX (1888) p. 75 et suiv. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 27.

Digitized by Google

377 (187) **Candélabre, dont la base est ornée de bas-reliefs qui représentent l'enlèvement du trépied.**

Les fragments de ce candélabre furent trouvés vers l'année 1770 dans la Vigna Verospi, qui plus tard a été rattachée au parc de la villa Ludovisi. Ce terrain faisait partie dans l'antiquité des jardins de Salluste. Restaurations: dans la tige, la corbeille du haut et la coupe qui la surmonte; presque toute la base, de telle sorte qu'il n'y a d'antique dans les bas-reliefs que: la tête et la poitrine d'Hercule, avec le bras qui brandit la massue, puis la tête, la poitrine et la partie supérieure du bras droit du prêtre. La figure d'Apollon est tout entière moderne. Mais les restaurations ont été faites d'après d'autres bas-reliefs analogues; elles sont donc certainement exactes dans leur ensemble.

Les bas-reliefs de la base représentent dans un style archaïsant Hercule (Héraclès) s'enfuyant avec le trépied de Delphes qu'il a ravi. Il est poursuivi par Apollon et par un de ses prêtres qui lève les bras en se lamentant ou en criant des imprécations.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. III p. 158, p. 176 et suiv. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 37. Voir le reste de la bibliographie dans Stephani, Compte Rendu pour 1868 p. 47 n. 81, et dans Overbeck, Kunstmythologie IV p. 406 B 7. Cf. Welckers Zeitschrift p. 472. Braun, Ruinen und Museen p. 496 n. 199. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 53 n. 74.

378 (222) **Statue d'une coureuse.**

Appartenait autrefois aux Barberini; fut acquise sous Clément XIV. Restaurations: le bout du nez, les deux bras sauf les parties voisines des épaules, quelques morceaux de la plinthe.

La statue est une copie assez fidèle d'un original grec qui doit avoir été composé vers le milieu du Ve siècle. On y retrouve encore certains détails particuliers au style archaïque, par exemple les oreilles trop haut placées, les paupières très proéminentes, le menton fortement développé et aux arêtes vives. Pour bien interpréter cette figure, il faut se rappeler la description que Pausanias (V, 16, 2) donne des jeunes filles, qui luttaient à la course, pendant les fêtes de Junon (Héra), à Olympie. Ces vierges, les cheveux dénoués, portaient des chitons qui descendaient un peu plus bas que le genou et laissaient

à découvert l'épaule droite. Le seul détail, par lequel notre statue s'écarte de cette description, c'est que le chiton y est un peu plus court. La ceinture fort large qui entoure la taille servait à maintenir le corps droit et à empêcher qu'un point de côté ne survînt à la suite du mouvement ininterrompu de la course. Cette jeune fille d'une taille élancée, à la poitrine bombée, aux jambes vigoureuses, et qui paraît être admirablement bâtie pour la course, attend le signal du départ. La tête est inclinée; la physionomie exprime l'attention la plus vive; le haut du corps est légèrement penché en avant; le pied droit est déjà levé. Une amorce, qui existait sur la ceinture, et qui en a été enlevée à coups de ciseau, indique que l'avant-bras gauche était en réalité plus près du corps qu'il ne l'est dans la restauration; on peut donc supposer que l'attention, avec laquelle la jeune fille observe le signal, était aussi exprimé par le geste de la main gauche, et que ce geste rappelait celui de la main droite du Discobole n. 331. Le style encore un peu sévère de la sculpture convient parfaitement au caractère de naïveté virginale, que l'artiste a voulu rendre. A la manière dont les formes sont traitées, on reconnaît que l'original était en bronze. Si nous faisons abstraction du tronc d'arbre absolument inutile dans la technique du métal, la statue nous paraît aussitôt moins raide et plus vivante que dans l'état actuel. Il est vraisemblable en soi que l'original représentait une jeune fille victorieuse à la course; ce qui le confirme, c'est d'une part que l'artiste qui a copié le bronze a ajouté sur le tronc d'arbre une branche de palmier, prix de la victoire, et d'autre part que Pausanias nous parle expressément de l'habitude qu'avaient les jeunes vierges victorieuses aux courses d'Olympie, de dédier leurs portraits à la divinité comme ex-voto. Toutefois il n'est pas nécessaire que la statue du Vatican ait été précisément érigée à l'occasion de la course olympique; car des courses de jeunes filles avaient lieu dans d'autres fêtes, par exemple aux Dionysies (fêtes de Bacchus) de Sparte. En tout cas l'original est né dans

Digitized by Google

le monde dorien ou éolien; le sujet représenté rappelle un trait de mœurs qui n'existait exclusivement que chez ces deux races; en outre le type de la tête est sans analogue dans l'art attique et dans l'art ionien.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 27. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III p. 2111 Fig. 2362. Le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 213. Cf. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46 Anm. 4.

379 (234) **Candélabre à base carrée.**

Trouvé dans les fouilles d'Otricoli. Restaurations: le haut de la tige avec la coupe, le coussin de feuilles d'acanthe placé sur la base, la plus grande partie de la base. Parmi les figures représentées sur les quatre faces, celle de Vénus (Aphrodite) est entièrement moderne; d'Apollon il ne s'était conservé que la main gauche avec l'extrémité supérieure de l'arc.

La tige en forme de spirale repose sur un groupe de feuilles d'acanthe; elle est ornée des mêmes feuilles, qui sortent des spires à intervalles égaux. Un peu au-dessous de l'extrémité supérieure on voit un couple de colombes, comme dans les tiges de brûle-parfums en bronze d'Etrurie. Les bas-reliefs de la base représentent: Jupiter (Zeus) sous des traits tout à fait particuliers, la tête couverte d'un pan de son manteau, le foudre dans la main droite, et la main gauche appuyée sur une lance; Pallas, qui se retourne, tenant une lance dans la main gauche, et de la main droite tendant une patère; et une figure d'Apollon presqu'entièrement disparue, mais dont l'existence est prouvée par l'arc, attribut de ce dieu. Sur la quatrième face de la base, le restaurateur a sculpté arbitrairement une image de Vénus (Aphrodite). Comme nous ne savons pas quelle était la divinité représentée sur cette face, il est très difficile de saisir le rapport qui unissait les quatre figures.

Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 1, 2. Pistolesi VI, 51. — Le type de Jupiter (Zeus): Overbeck, Kunstmythologie II p. 251 n. 2, p. 255; Atlas III 21. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 504 n. 206.

380 (253c) **Statuette restaurée en Cérès (Démèter).**

Autrefois à la villa Mattei; acquise sous Clément XIV. Restaurations: la main gauche avec les épis; les deux

coudes. La tête a été rapportée, mais elle fait partie de la statue, comme le prouve une réplique qui se trouve au Musée Torlonia.

Bien que le restaurateur ait trop fortement gratté cette statuette, surtout à la tête, on reconnaît néanmoins sans hésitation que le travail en est excellent. Pardessus tout, la finesse, avec laquelle l'artiste a su laisser transparaître sous le manteau les plis du chiton, est presque sans égale. La disposition élégante, mais un peu étudiée, de la draperie trahit le goût hellénistique; elle a un caractère particulièrement individuel, qui convient mieux, semble-t-il, à un motif de genre ou à un portrait qu'à une statue mythologique; de même la bretelle qui passe sur l'épaule gauche ne se retrouve dans aucune image de déesse ou d'héroïne. La tête charmante a une expression légèrement sensuelle. Le profil est beau, mais un peu individuel; aussi paraît-il très probable que cette statuette est un portrait. On a voulu y voir une Muse, soit Clio avec un rouleau dans la main gauche, soit Mnémosyne; ces hypothèses n'ont aucun fondement. Récemment on a proposé d'y reconnaître Proserpine (Kora); cette opinion n'est pas plus admissible. Elle s'appuie sur ce fait que, dans une réplique du Musée Torlonia, la partie du bouquet d'épis qui se trouve à l'intérieur de la main gauche est antique. Or je puis affirmer, après un examen minutieux de cette statue, que le fragment de l'attribut, qui s'est conservé, n'implique pas nécessairement l'existence d'un bouquet d'épis, mais qu'on peut avec autant de raison le considérer comme le reste d'un manche de forme allongée, par exemple d'un manche d'éventail ou d'ombrelle. En tout cas l'expression de la physionomie, signalée plus haut, ne saurait convenir à Proserpine (Kora); et d'autre part la figure a un caractère trop jeune pour être une image de sa mère Cérès (Démèter). La tête fait partie d'une série d'exemplaires, dans lesquels on reconnaît la même coiffure et un type de visage semblable. Au début de cette série, il faut placer une tête qui se trouve à Munich, et qui date

Digitized by Google

au plus tard du milieu du IV[e] siècle avant J.-C., si l'on en juge d'après son style grandiose. D'autres exemplaires, ainsi que les deux marbres romains, nous font saisir un développement de ce type dans le goût de l'époque hellénistique. Si nous admettons que le type transformé représentait toujours le personnage, dont le type primitif était le portrait, il faudra alors reconnaître dans toute cette série l'image d'une femme merveilleusement belle, dont s'occupèrent plusieurs générations, et dont les traits furent modifiés dans l'art postérieur conformément au nouveau goût qui régnait à cette époque. Ce pourrait être par exemple Phryné. Nous savons que Praxitèle fit sa statue. D'autre part Tatian (adv. Gr. 53 p. 115, 54 p. 117) attribue un portrait de Phryné et un autre de Glycère à un certain Herodotos d'Olynthe, artiste qui vivait à la fin du quatrième siècle av. J.-C., s'il a fait les portraits de ces deux hétaïres de leur vivant. Mais on se méfie, et avec raison, de nombreux renseignements donnés par Tatian sur les œuvres d'art. Pourtant ce qu'il dit des portraits de ces deux hétaïres paraît digne de foi; car nous connaissons par deux inscriptions un artiste nommé Herodoros, qui vivait dans la seconde moitié du IV[e] siècle, et il est probable que dans le texte de Tatian il faut substituer ce nom à celui d'Herodotos. On comprend très bien que plus d'un artiste ait été tenté de reproduire les traits de ces beautés fameuses; et ce qui prouve combien l'on s'occupait à l'époque hellénistique des célèbres hétaïres du IV[e] siècle, c'est qu'Aristophane de Byzance et plusieurs péripatéticiens leur consacrèrent des ouvrages.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 20 (cf. Opere varie IV p. 44—46, p. 318 n. 84). Pistolesi VI, 57. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1519. — Pour la réplique du Musée Torlonia, voir: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. LXIX n. 232. Cf. Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 69 n. 219. Overbeck, Kunstmythologie III p. 465 n. 16. Voici ce que j'ai à répondre aux observations qui ont été publiées dans la Berliner philologische Wochenschrift VIII (1888) n. 46 p. 1449, sur l'attribut que tient la main gauche de la statue: la main gauche est antique, sauf la phalange antérieure du pouce et l'index; de l'attribut il ne s'est conservé que l'extrémité supérieure, cachée à l'intérieur de la main; cette partie a la forme d'un

Digitized by Google

bâton. Le restaurateur moderne ajouta d'abord une touffe d'épis et de têtes de pavots en stuc, bien que la surface lisse du fragment qui subsistait ne justifiât en rien cette restitution; plus tard, lorsque cette première restauration eut été brisée à la suite d'un déplacement de la statue dans le Musée, il remplaça les épis et les têtes de pavot par un rouleau, sans toutefois retoucher la partie antique de l'attribut. — Pour la tête de Munich, voir: Lützow, Münchener Antiken T. 19. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 89. — En ce qui concerne la série des têtes du même type: Bull. dell' Inst. 1883 p. 69—70. — Sur la valeur historique des renseignements de Tatian qui concernent les œuvres d'art: Rheinisches Museum XLII (1887) p. 489 et suiv. — Au sujet d'Herodoros: Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 103, n. 541, p. 304 n. 103a.

381 (257) Groupe, Ganymède et l'aigle.

Trouvé à Falerone (Faleria) dans la province d'Ancône. Restaurations: dans la figure de Ganymède, le nez, les deux bras et les deux pieds; dans l'aigle, le bec, presque toute l'aile droite, l'extrémité supérieure de l'aile gauche, la serre droite; en outre la plinthe sauf un petit fragment qui s'est conservé sous la serre gauche de l'aigle.

Ici encore (voir n. 109) Ganymède est représenté avant d'avoir été enlevé par l'aigle. Il pressent déjà la mission que le destin lui réserve, et il lève les yeux d'un air de désir vers l'Olympe, sa future demeure; l'aigle assis auprès de lui, et avec lequel il est déjà en bons termes, n'attend plus qu'un signe de Jupiter (Zeus) pour lui amener le jeune homme. Le bras gauche de Ganymède était sans doute replié; le front était abrité par la main gauche — c'est là un geste habituel chez les personnes qui regardent au loin, et nous le retrouverons dans le Ganymède de Léocharès (cf. n. 400). Le restaurateur a supposé que Ganymède et l'aigle se trouvaient déjà dans l'Olympe, et que le nouvel échanson des Dieux présentait une coupe à Jupiter, assis sur son trône auprès de lui; mais il est impossible d'admettre que Ganymède, au lieu de tendre la main droite, se soit, contrairement à toutes les règles, servi de la main gauche.

Visconti, Mus. Pio-Cl. II, 36. Pistolesi VI, 57. Clarac III, pl. 409 n. 706. Overbeck, Kunstmythologie II p. 544 n. 37; Atlas VIII 20. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 509 n. 211. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94.

Digitized by Google

382 (261) **Statue de Pâris.**

Restaurations: le nez, l'avant-bras droit avec le morceau de la chlamyde qui l'entoure, les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Cette statue représente un jeune homme d'une beauté idéale, qui, le bras droit appuyé sur un tronc d'arbre, regarde devant lui d'un air songeur. Au bonnet phrygien qui couvre la tête et les cheveux bouclés, à la pomme que tient la main gauche placée derrière le dos, on reconnaît Pâris. Evidemment il faut supposer qu'il se trouve en présence des trois déesses, dont il doit juger la beauté, et qu'il songe aux promesses que Vénus (Aphrodite) lui a faites. L'original que reproduit cette statue devait être célèbre; car plusieurs répliques du même type se sont conservées.

Braun, Ruinen und Museen p. 510 n. 212. Répliques, p. ex. dans Clarac III, pl. 396 E n. 664 K, pl. 396 E n. 664 L (cf. Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 447 n. 39), V, pl. 828 n. 2076, pl. 833 n. 2077 A (Michaelis p. 508 n. 16), pl. 833 C n. 2081 B.

383 (264) **Statue d'un Niobide.**

Restaurations: le nez presque tout entier, l'extrémité inférieure des cheveux qui tombent derrière la tête, et d'autres éclats insignifiants.

Cette statue représente le plus jeune fils de Niobé, traité à part comme dans le cycle de statues du Musée de Florence, tandis qu'un marbre trouvé à Soissons nous le montre groupé avec un pédagogue qui le protège. L'enfant s'enfuit vers la gauche, en levant et en retournant la tête du côté d'où partent les traits mortels; nous devons nous figurer le bras droit levé dans un geste d'effroi. Il faut surtout remarquer avec quelle science de l'effet le sculpteur a su faire sortir la jambe gauche nue du manteau qui l'entoure.

Clarac IV, pl. 589 n. 1278. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 511 n. 213. Stark, Niobe p. 236 et suiv. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II³ p. 53.

384 (269) **Sarcophage, le rapt des Leucippides.**

Le rapt des filles de Leucippe (Leukippos), Hilaeira et Phoebé, par Castor et Pollux est souvent représenté sur les

Digitized by Google

sarcophages; on voulait évidemment par là donner à la mort un aspect moins cruel. D'après une version plus récente de la légende, ce rapt aurait eu pour conséquence le duel entre les Dioscures et les deux Apharides, Idas et Lyncée, cousins et fiancés des Leucippides; aussi l'on a essayé de trouver dans cette version l'explication du groupe de guerriers qui occupe la partie gauche de la scène: le guerrier barbu qui s'élance en avant pour engager immédiatement la lutte avec les Dioscures serait Idas; l'autre sans barbe serait Lyncée, qui cherche à retenir son frère et à lui persuader de régler la querelle par un combat en champ clos. Quant aux bas-reliefs qui ornent les deux faces latérales du sarcophage, on y reconnaît les Dioscures emmenant comme épouses les filles de Leucippe.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 44; Tav. b II 5, 6. Millin, Gal. myth. pl. 119 n. 523. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 187, 737. Pistolesi VI, 58. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I p. 425 Fig. 499. Cf. Welckers Zeitschrift p. 406. Braun, Ruinen und Museen p. 512 n. 214. Ann. dell' Inst. 1860 p. 361.

385 (269 c) **Statuette d'un Perse combattant.**

Restaurations: l'extrémité de la tiare, le nez, les deux bras, la jambe droite à partir du genou, la moitié antérieure du pied gauche, la plinthe. Le cycle de statuettes, dont ce marbre fait partie, est déjà signalé au commencement du pontificat de Léon X par le voyageur français Bellieure, qui le vit à Rome dans la maison d'une Orsini (depuis lors palais Madama). Pour la bibliographie relative à ce sujet, voir Revue archéol. XIII (1889) p. 16—20; Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 36.

Nous savons par Pausanias (I, 52, 2) qu'Attale I, roi de Pergame (241—197 av. J.-C.), fit don aux Athéniens d'un cycle de statues, divisé en quatre groupes qui représentaient l'un la lutte des Dieux avec les Géants, un autre le combat des Athéniens et des Amazones, un troisième la bataille de Marathon, et le quatrième la victoire remportée par Attale lui-même sur les Gaulois. Les Athéniens firent placer toutes ces statues le long du mur méridional de l'Acropole, au-dessus du théâtre de Bacchus. Les figures qui composaient ces groupes avaient une hauteur d'environ deux coudées. Elles étaient probable-

Digitized by Google

ment en bronze; car on raconte que pendant une tempête Bacchus (Dionysos) fut précipité du groupe de la Gigantomachie dans le théâtre: cet accident n'a pu arriver que si la statue était en métal et creuse. Une série de statuettes, qui sont dispersées dans divers musées, et au nombre desquelles se trouve le guerrier du Vatican, n'est pas sans avoir des relations étroites avec le cycle d'Attale. Comme tous les exemplaires de cette série sont en marbre, il ne faut pas songer à y voir les originaux placés sur l'Acropole. Mais ce sont, à ce qu'il semble, des copies de ces originaux, copies qui ont été exécutées par des artistes de Pergame. Il est impossible que ce soient des reproductions datant de l'époque romaine; le travail en est, il est vrai, peu soigné, mais néanmoins plein de caractère; en outre le marbre dont elles sont faites se trouve en Asie-Mineure ou dans le voisinage, et c'est précisément celui qu'employaient les sculpteurs de Pergame (voir n. 533). Suivant toute apparence, la statuette du Vatican reproduit une figure du groupe qui représentait la bataille de Marathon. Le type du visage et le bonnet asiatique indiquent que c'est un guerrier perse. Il est tombé à genoux devant un Athénien, et de son bras droit levé il cherche à parer un coup, que son adversaire lui porte de haut en bas.

Mon. dell' Inst. IX T. 21, 6.; Ann. 1870 p. 307—309. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II³ p. 211 Fig. 124, Übersichtstafel III 5. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II p. 1244 Fig. 1416. Revue archéologique XIII (1889) p. 14 Fig. 9. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 29 Fig. 13. La bibliographie relative au cycle des statues se trouve réunie dans Friederichs-Wolters, Bausteine nrs. 1403—1411; il faut y ajouter actuellement: Baumeister, Denkmäler II p. 1241 et suiv.; Revue archéol. XII (1888) p. 281 et suiv.; XIII (1889) p. 11 et suiv.; et Bull. de correspondance hellénique XIII (1889) p. 125—130.

386 (237) **Candélabre orné de groupes de feuilles.**

Restaurations: le haut de la tige avec la coupe, différents morceaux dans la partie inférieure de la tige, les pattes de lion.

La décoration, où l'on croit sentir l'influence de la toreutique baroque d'Alexandrie, est surabondante et

Digitized by Google

laisse beaucoup à désirer, en ce qui concerne l'harmonie de ses différentes parties. Au-dessus du gros bouquet de feuilles d'acanthe, sont représentés en bas-relief des oiseaux qui avalent des insectes et des vers; par comparaison avec l'ampleur luxuriante des motifs de feuilles, ce groupe fait un effet des plus mesquins. Il en est de même pour les masques tragiques disposés un peu plus haut, ainsi que pour les oiseaux et le serpent qui sont posés sur des fleurs de lotus et collés pour ainsi dire au plus élevé des groupes de feuilles d'acanthe.

Pistolesi VI, 51. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 505 n. 207. Sur un fragment d'un vase de marbre trouvé à Alexandrie, on voit des entrelacs de plantes, sur les méandres desquels sont placés un oiseau et une sauterelle: Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 71.

387 (240) **Esclave éthiopien.**

Acquis sous Pie VI. Restaurations: la main droite avec l'éponge, et d'autres morceaux insignifiants.

Le strigile (voir n. 31) et le vase à parfums, que cet enfant tient de la main gauche réunis au moyen d'un anneau, font reconnaître en lui un esclave qui porte à son maître les objets nécessaires pour le bain ou les exercices de gymnastique. Cet enfant n'est nullement un des plus beaux individus de sa race; au contraire la laideur du type nègre est accentuée sur sa figure. Il n'est pas certain que la main droite tînt une éponge. La statue serait plus vivante, si cette main faisait un geste caractéristique, exprimant, comme les yeux grands ouverts, une vive attention.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 35 (cf. Tav. b I n. 2 p. 236). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 506 n. 208. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses III (Wien 1885) p. 6. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 383 et suiv.

388 (243 A) **Fragment de bas-relief représentant un Satyre enfant qui boit.**

Trouvé sur la pente du Palatin qui descend vers le Cirque Maxime (voir n. 783); jadis à la villa Albani. Restaurations: le bras droit, la main gauche, la coupe, la petite queue de Satyre — dont toutefois l'amorce est antique — les fesses, le pied droit, le fond du bas-relief, sauf un petit morceau derrière l'avant-bras gauche.

Digitized by Google

Ce fragment provient d'un grand bas-relief décoratif, qui représentait une Nymphe donnant à boire à un Satyre enfant. Une réplique antique de cette composition se trouve au Musée du Latran (n. 628); mais au point de vue de l'exécution, elle est de beaucoup inférieure au fragment du Vatican, dans lequel l'expression de la jouissance est admirablement rendue sur la physionomie du petit Satyre.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 31. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 1034. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XXVIII. Cf. Winckelmann, Geschichte der Kunst VIII 2 § 28. Welckers Zeitschrift p. 397. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 44—46, p. 55.

389 (246) **Statuette de Pan.**

Trouvée le 11 mai 1789 à Roma Vecchia, sur la voie Appienne. Restaurations: le nez, le bras gauche, le bas de la jambe droite, le pied gauche, le pilier sauf son extrémité supérieure, la plinthe.

A côté du type de Pan caractérisé par des cornes, une longue barbe et des jambes de bouc (cf. nrs. 403, 404), l'art hellénique créa un autre type plus jeune, et dans lequel la nature animale n'était représentée que par des petites cornes ou par des cornes et des oreilles de chèvre. La statuette du Vatican reproduit ce second type. Ce qui prouve qu'elle est la copie d'un original très connu, c'est qu'il s'est conservé plusieurs répliques tant de la statue elle-même que de la tête (voirs nrs. 246, 606, 666, 916). Cet original date évidemment d'une période plutôt récente de l'école du Péloponnèse, c.-à-d. de la première moitié du IV[e] siècle av. J.-C. Le sculpteur, qui le composa, s'inspira du Doryphore de Polyclète (voir n. 58); mais il adoucit la sévérité du style, répandit sur le visage une expression de langueur, plaça dans la main droite une syrinx, et dans la main gauche, semble-t-il, un pedum au lieu d'une lance. Comme la statuette du Vatican servait à la décoration d'une fontaine, la syrinx y est remplacée par un vase, par l'ouverture duquel s'élançait le jet d'eau.

Riccy, Dell' antico pago Lemonio p. 129 n. 2. Braun, Ruinen und Museen p. 507 n. 209. Cf. Furtwängler, Ann. dell' Inst. 1877 p. 202; Mittheilungen des arch. Instituts in Athen III (1878)

Digitized by Google

p. 293—294; der Satyr aus Pergamon p. 29. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 102. Babelon, Le cabinet des antiques à la bibliothèque nationale pl. XXII p. 67—68.

390 (190) **Moulage en plâtre d'un candélabre.**

L'original fut trouvé à Naples en 1777; il est un des nombreux monuments qui furent transportés à Paris sous Napoléon I et qui depuis lors y sont restés. Le piédestal plutôt bas, supporté par des griffes de lions qui se terminent en nageoires de poissons, est antique, mais n'appartient pas au candélabre. Par analogie nous devons supposer que la tige reposait sur une base assez élevée, de forme triangulaire ou carrée. Sont modernes la coupe et le coussin décoré de feuilles d'acanthe renversées qui réunit la tige du candélabre au piédestal.

Ce candélabre est le plus grand de tous ceux qui se sont conservés. On y retrouve l'influence de cet art décoratif imprégné d'orientalisme, qui commença à se développer sous Alexandre le Grand, et dont les successeurs du monarque macédonien virent le complet épanouissement. Les ornements sont disposés par bandeaux autour de la tige, ce qui rappelle la décoration des colonnes égyptiennes. Deux des motifs reproduits par le sculpteur avaient été employés dans le char funéraire d'Alexandre le Grand décrit par Diodore (XVIII, 26, 27). Les imbrications, qui entourent l'extrémité supérieure du candélabre, rappellent les imbrications de pierres précieuses, qui recouvraient le toit du baldaquin élevé au-dessus de la caisse de ce char. La tige du candélabre sort d'un groupe de feuilles d'acanthe; de même des feuilles d'acanthe dorées entouraient la partie médiane de chacune des colonnes qui décoraient le char funéraire. Au milieu de la tige du candélabre, un bas-relief représente trois Bacchantes qui dansent.

Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 38. Tout le reste de la bibliographie se trouve dans Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre p. 291 n. 297 et dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2130.

391 (198) **Bouche de fontaine, ornée d'un bas-relief représentant Charon.**

Trouvée dans les jardins Giustiniani, hors la porte du Peuple.

Digitized by Google

Ce bas-relief représente des ombres qui descendent de la barque de Charon. Le nocher des enfers ordonne à une ombre de femme, qui se trouve encore dans la barque, et qui semble tenir dans la main droite l'obole, prix de son passage, de quitter la nacelle. Deux ombres, en avant celle d'un homme, semble-t-il, en arrière celle d'une jeune fille, descendent l'escalier par lequel on débarque; elles sont reçues sur le rivage par deux femmes, dont l'une, reconnaissable à la quenouille qu'elle tient de la main gauche, est certainement la Parque Clotho. Il est plus difficile d'interpréter la seconde figure, parce qu'on ne peut distinguer actuellement l'attribut de sa main gauche. Comme de la main droite elle présente une coupe à deux anses, on a voulu y voir Léthé tendant aux ombres qui arrivent le breuvage de l'oubli.

Galleria Giustiniani II, 126. Cavaceppi, Raccolta di antiche statue III 56. Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 35. Millin, Gal. myth. pl. 86, 346*. Hirt, Götter und Heroen T. 40, 344. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 146, 558. Cf. Welckers Zeitschrift p. 420. Braun, Ruinen und Museen p. 498 n. 201. Krüger, Charon und Thanatos (Berlin 1866) p. 12.

392 (200) **Statue archaïsante d'Apollon.**

Restaurations, faites par Pacetti: la tête, les deux avant-bras, le carquois, les pieds avec le bord de la draperie qui tombe sur eux, la plinthe. De l'animal ne se sont conservées que les deux griffes qui touchent la jambe droite du dieu.

Le corps de cette statue dénote sans le moindre doute possible le sexe masculin; néanmoins le restaurateur en a fait inexactement une Diane (Artémis) accompagnée de son chien. Il suffit pourtant d'examiner les parties antiques, pour reconnaître dans cette figure un Apollon citharède. La lyre était suspendue à la courroie qui passe sur la poitrine, elle s'appuyait sur le côté gauche du corps, à l'endroit même où l'artiste moderne a restitué un carquois, et où l'on voit encore un fragment en forme de demi-croissant de l'objet qui primitivement touchait le corps à cette place. De la main gauche le dieu pinçait les cordes de sa lyre; sa main droite tendue en avant tenait probablement une coupe. Quant à l'animal, qui posait

Digitized by Google

ses pattes de devant sur la cuisse droite du dieu, en le caressant, ce n'était pas un chien, mais le griffon consacré à Apollon.

Guattani, Mon. ined. per l'anno 1786 Ottobre T. III p. 76. Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 39. Clarac III, pl. 405 n. 693. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. XVI 181. Cf. Zoega, Bassirilievi antichi I p. 236 note 27, et dans Welckers Zeitschrift p. 353. Braun, Ruinen und Museen p. 498 n. 202. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 178 n. 2.

393 (203) **Statuette de Thanatos.**

Restaurations: le bout du nez, le bras gauche, le bras droit avec la torche. Mais la flamme de la torche est antique; elle est réunie au feu, représenté plastiquement, qui brûle sur l'autel.

Cette statuette reproduit le même original que le n. 185; mais ici Thanatos est sans ailes. S'il tient sa torche au-dessus d'un autel, c'est, suivant toute apparence, parce qu'il allume lui-même la flamme pour le sacrifice, qui va être offert en l'honneur du défunt (voir n. 396).

Gerhard, Antike Bildwerke T. 93, 2; Prodromus p. 336. Cf. Bull. dell' Inst. 1877 p. 152.

394 (204) **Sarcophage des Niobides.**

Trouvé dans la Vigna Casali hors la porte S. Sébastien; donné au pape Pie VI par le cardinal Casali. Restaurations: le bras gauche d'Apollon avec l'arc, les deux avant-bras de Diane (Artémis), ainsi que la flèche et l'arc, le visage de la Niobide qui occupe le milieu de la scène, et d'autres morceaux insignifiants.

Le majestueux cycle de statues, qui représente le massacre des Niobides, œuvre d'un artiste de la seconde école attique, a exercé sur la peinture une grande influence; cet art, lorsqu'il a traité le même sujet, s'est maintes fois inspiré de ce groupe de sculpture; mais il en a modifié et développé les motifs conformément aux conditions qui lui sont propres. Ces motifs, les sculpteurs de sarcophages romains les empruntèrent à leur tour aux tableaux des peintres, pour les reproduire en bas-relief. Le caractère et le style particuliers à la peinture sont très visibles sur le sarcophage du Vatican. Le sculpteur a commis une faute, en plaçant dans le voisinage immé-

Digitized by Google

diat de leurs victimes les deux divinités, dont les traits frappent les Niobides; mais cette erreur s'explique le plus naturellement du monde, si l'on admet qu'il a copié une peinture. Il était facile pour le peintre d'indiquer par la disposition des figures et par la couleur qu'Apollon et Diane se trouvaient dans le lointain; c'était impossible pour le sculpteur de sarcophages, s'il tenait à remplir sa plaque de marbre de personnages placés tous sur le même plan et à ne laisser vide aucun espace considérable. L'un des groupes de notre sarcophage, celui qui est formé par la nourrice et la Niobide blessée, se retrouve sur une plaque de marbre découverte à Pompéï, ornée d'un dessin représentant le mythe de Niobé. Les bas-reliefs de notre sarcophage prouvent par une foule de détails qu'en pareil cas on employait des motifs connus depuis longtemps; aussi doit-on se demander si ces motifs se trouvaient déjà dans la peinture qui a servi de modèle au sculpteur, ou s'il les a ajoutés lui-même en toute liberté. Les figures d'Apollon et de Diane reproduisent des types connus. La Niobide blessée au dos, qu'on voit immédiatement devant Apollon, est traitée de la même manière que la figure si fréquente d'une Bacchante en délire. Le groupe sculpté sur la face latérale droite du sarcophage, un Niobide soutenant son frère mourant, a été souvent employé pour représenter Pylade relevant Oreste pendant un accès de folie (voir n. 687).

Non loin de l'extrémité gauche de la face principale, immédiatement devant Diane, on voit Niobé entourant de ses bras une de ses filles qui se meurt. Les types, d'un caractère très individuel, de la vieille nourrice qui s'empresse auprès d'une Niobide blessée, et du pédagogue qui cherche à protéger un jeune garçon, contrastent avec la beauté idéale des autres personnages, et donnent de la variété à l'ensemble. L'un des jeunes gens représentés sur la face principale du sarcophage tient deux lances; auprès du groupe qui orne la face latérale droite, on voit un cheval qui se cabre; on doit en conclure que les fils de Niobé étaient à la chasse, lorsqu'ils furent massacrés,

Digitized by Google

détail qui se retrouve sur une peinture murale de Pompéï et sur un sarcophage du Musée de Latran (n. 684). Sur le couvercle sont représentés à droite les cadavres des fils, à gauche ceux des filles. Une draperie tendue sur le fond de la scène nous indique que l'auteur a voulu figurer l'intérieur de la maison.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV, 17, 17a. Hirt, Götter und Heroen T. XIV 118, 119. Pistolesi VI, 40, 41. Cf. Welckers Zeitschrift p. 375. Braun, Ruinen und Museen p. 500 n. 204. Stark, Niobe p. 179. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1823. Pour la plaque de marbre de Pompéï voir: Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno 79 II p. 165 n. 504. Pour la peinture murale: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1883 T. III pl. 163—168.

395 (208) **Statue d'un enfant de la gens Julia.**

Trouvée dans l'abside de la basilique d'Otricoli. Restaurations: une partie du derrière de la tête, l'avant-bras droit, l'avant-bras gauche avec la draperie qui le recouvre, quelques morceaux de la plinthe.

Cette statue représente un enfant d'environ 15 ans vêtu de la tunique et de la toge, et dont la tête rappelle le type de la gens Julia. Il porte, attachée à un ruban qui pend sur la poitrine, la bulla, petite capsule en métal remplie d'amulettes, qui distinguait les enfants romains ingénus; ils la quittaient en même temps que la toge prétexte, lorsqu'ils devenaient pubères et prenaient la toge virile. La toge de cette statue est par conséquent la toge prétexte; la frange de pourpre dont elle était ornée était primitivement indiquée en couleur. Comme au type du visage on reconnaît un membre de la gens Julia, et comme dans la basilique d'Otricoli l'on a trouvé avec cette statue deux statues d'Auguste (nrs. 193, 319) et une prétendue statue de Livie (n. 243), l'on a supposé que cet enfant était le neveu d'Auguste, Marcellus, dont alors on n'avait pas encore de portrait. On pourrait croire avec autant de raison que c'est un des petits-fils du même empereur, Gaïus ou Lucius Caesar. Les têtes de ces deux jeunes princes sont reproduites sur des monnaies de colonies, mais d'une manière si défectueuse, qu'on ne peut pas en tirer parti pour déterminer le type de leur visage.

Digitized by Google

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 24 (voir Tav. a II 4, p. 229); Iconographie romaine II pl. 19 n. 6, 7, pl. 19a n. 2, p. 41. Pistolesi VI, 39. Clarac V, pl. 902 n. 2311. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 122—124 Fig. 17. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 499 n. 203. — Au sujet de la bulla: Handbuch der römischen Alterthümer VII p. 84, p. 124.

396 Statue médiocre de Thanatos.

Trouvée en 1774 près de Tivoli sur l'emplacement de la même villa que les nrs. 267—274. Restaurations: la tête, la main droite avec la torche, la main gauche, des parties de l'autel et de la plinthe.

Les amorces du cou, qui se sont conservées, prouvent que la tête était inclinée vers l'épaule gauche. Mais on peut se demander si le restaurateur a eu raison de représenter le dieu de la mort comme endormi, et s'il n'est pas plus juste de supposer que le dieu regardait tristement devant lui (voir nrs. 185, 393, 569). La pose de la tête et le geste de l'avant-bras gauche, qui s'appuie sur le tronc d'arbre, trahissent évidemment la lassitude. La restauration de la torche renversée placée dans la main droite est exacte (voir nrs. 185, 393, 569). Il est probable que cette statue, comme les autres du même type, ornait un tombeau, et que l'autel ajouté sur la plinthe fait allusion au culte des morts.

Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 28. Clarac IV, pl. 762 n. 1860. Cf. Gerhard, Prodromus p. 257 Anm. 50. Bull. dell' Inst. 1877 p. 154, p. 156—157.

397 (148) Satyre portant un enfant sur ses épaules.

Trouvé au Latran près du Saint des Saints pendant la 23me année du pontificat de Pie IX (1869—70). Restaurations: dans le Satyre, les yeux en verre enchâssés dans les orbites, le bout du nez, les bras, les fesses, les jambes ainsi que les parties adjacentes du corps, — dans l'enfant, la tête, l'épaule et le bras droits, la moitié postérieure du haut du bras gauche, l'avant-bras gauche, le bas de la jambe gauche avec le genou, le genou droit et la moitié de la cuisse, le pied droit. Le tronc d'arbre et la plinthe sont également modernes. De la panthère la tête seule est certainement antique. Comme ce fragment n'a aucun point de contact avec les parties antiques du groupe, et comme il est sculpté dans un marbre différent, il n'a rien de commun avec le Satyre et l'enfant.

Une jeune Satyre s'ébat joyeusement, tandis qu'un enfant est assis à cheval sur ses épaules. L'état de conser-

Digitized by Google

vation de cette dernière figure est tellement défectueux, qu'on ne peut pas savoir si elle représente Bacchus (Dionysos) jeune ou un Satyre enfant. Son dos ne porte aucune trace de petite queue; mais ce détail ne tranche en rien la question, car bien souvent l'art n'a pas donné aux Satyres cet appendice emprunté au règne animal. La pose assurée de l'enfant semble indiquer que le Satyre le tenait avec ses deux mains, de la main droite par la jambe droite, et de l'autre par le bras gauche. Dans sa main droite levée l'enfant avait peut-être un attribut, par exemple un thyrse, dont il se servait, en guise de cravache, pour faire marcher plus vite le Satyre qui le portait.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 T. IV p. 115—119.

398 (104) **Groupe, Ganymède se disputant avec l'aigle.**

Comme l'art antique, fidèle à la légende, représentait toujours le favori de Jupiter sous les traits d'un garçon déjà grand ou d'un adolescent, il semble que ce groupe, dans lequel Ganymède n'est qu'un enfant de quatre ou cinq ans, soit de fabrication moderne. Cette hypothèse est confirmée par le style même de l'œuvre, qui rappelle d'une manière frappante le style du sculpteur François du Quesnoy (surnommé «il fattore dei putti»): cet artiste travailla surtout pendant la première moitié du XVIIe siècle.

Clarac III, pl. 407 n. 696. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 4, 52. Cf. Ann. dell' Inst. 1867 p. 351. Overbeck, Kunstmythologie II p. 539, p. 599 Anm. 217.

399 (113) **Sarcophage, Protésilas et Laodamie.**

Trouvé sur la Via Appia nuova, dans le mausolée construit en briques, qui est situé tout près de la seconde borne milliaire.

Les bas-reliefs de ce sarcophage représentent le mythe de Protésilas et de Laodamie d'après une tragédie d'Euripide, dont Protésilas était le héros. Mais l'auteur du sarcophage a interrompu, comme il arrivait fréquemment, la série chronologique des scènes, pour placer au milieu de la face principale un groupe, représentant sous la

Digitized by Google

forme du couple mythique le couple romain qui devait être déposé dans le sarcophage. Les têtes de ces deux personnages sont simplement esquissées, parce que le sarcophage était fabriqué d'avance; de la sorte l'acheteur pouvait faire sculpter les portraits voulus. Le bas-relief de la face latérale gauche représente les adieux de Protésilas et de son épouse Laodamie. A l'extrémité gauche de la face principale, on voit la mort de Protésilas. Le héros est tombé aussitôt qu'il a quitté son navire et touché le sol troyen. Au-dessus du cadavre apparaît l'ombre voilée du défunt, et devant elle se tient Mercure (Hermès), qui va la conduire dans les enfers. Lorsque Laodamie eut appris la mort de son mari, elle chercha à se consoler en prodiguant ses caresses à une image de Protésilas, et en l'adorant avec les cérémonies usitées dans le culte de Bacchus (Dionysos) chthonien; mais en même temps elle supplia les dieux de rendre la vie à son époux, ne fût-ce que pour un temps très court, et elle leur demanda la faveur de le revoir encore une fois. Le groupe sculpté à gauche du motif central signifie que le vœu de Laodamie est exaucé: Protésilas ressuscité est ramené par Mercure à son épouse. A droite du groupe central, le sculpteur semble avoir représenté la courte entrevue des deux époux. On reconnaît dans le masque scénique, placé dans une *aedicula* derrière Laodamie, dans les thyrses que l'on voit à côté, dans les flûtes et les cymbales figurées à terre devant le lit, des symboles du culte bachique, que Laodamie célébrait en l'honneur de son époux défunt; et dans l'image de jeune homme voilé, que l'on aperçoit à l'arrière-plan, la statue que la jeune veuve caressait et vénérait pour se consoler. A l'extrémité droite de la face principale, on voit Mercure livrant pour la seconde fois Protésilas, après son court séjour sur la terre, à Charon, le nocher des morts. Enfin, sur la face latérale droite, sont représentées trois figures qui symbolisent les enfers, Sisyphe, qui peine avec son rocher, Ixion attaché sur sa roue, et Tantale essayant en vain de porter à sa bouche l'eau qui apaiserait sa soif.

Digitized by Google

Un dessin se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 224 n. 210). S. Bartoli, Gli antichi sepolcri T. 55, 56. Bartoli-Bellori, Admiranda T. 75—77. Visconti, Mus. Pio-Cl. V, 18, 19. Pistolesi VI, 22. Inghirami, Galleria Omerica I 48. Wiener Vorlegeblätter Série B, XI 3. Le reste de la bibliographie est réuni dans: Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 329 n. 2. Cf. Welckers Zeitschrift p. 428; Alte Denkmäler III p. 557—558. Braun, Ruinen und Museen p. 487 n. 187. Ann. dell' Inst. 1860 p. 366, 1862 p. 165. Hermes XX (1885) p. 127 et suiv.

400 (118) **Ganymède enlevé par l'aigle, d'après Léocharès.**

Appartenait jadis au sculpteur Pacetti. Restaurations: la tête et les ailes de l'aigle; dans la figure de Ganymède, le nez, le menton avec la lèvre inférieure, le cou, l'avant-bras droit avec le pedum, presque tout le bras gauche, les deux jambes à partir du genou, sauf le pied gauche appuyé sur le tronc d'arbre. Du chien ne s'étaient conservées que les pattes et l'arrière-train. La direction donnée au bras gauche de Ganymède n'est peut-être pas exacte; mais dans tout le reste, l'artiste moderne paraît avoir été bien inspiré.

Léocharès, un artiste qui appartenait à la deuxième génération de la seconde école attique, avait composé un groupe en bronze, représentant Ganymède enlevé par l'aigle; il s'était, semble-t-il, inspiré de peintures, qui traitaient le même sujet. Pline (n. h. 34, 79) remarque, à propos de cette œuvre, que l'aigle paraît s'y rendre compte de l'importance du rapt qu'il commet et savoir pour qui il le commet; il s'efforce de ne point entamer le corps délicat de Ganymède avec ses serres, qu'il a appliquées exprès sur le manteau du jeune pâtre. Ces observations conviennent parfaitement au groupe du Vatican. C'est avec beaucoup de précautions que l'aigle a saisi Ganymède; il n'a point placé ses griffes sur les parties nues du corps, mais sur la draperie qui le recouvre; elles sont en outre recourbées de côté, afin que leurs pointes n'entrent pas dans la chair. Léocharès a très habilement résolu la difficulté qui consistait à représenter le vol de l'aigle. Le groupe s'appuie sur un arbre, qui indique en même temps l'action immédiatement antérieure au moment précis fixé par le sculpteur; car nous devons nous figurer que Ganymède, avant d'être emporté par l'aigle, était

Digitized by Google

assis sous l'arbre et jouait de la syrinx; l'instrument est maintenant tombé de ses mains et gît sur le gazon. Si l'on regarde le groupe de face, et c'est ainsi qu'il doit être regardé, l'on ne voit pas que la partie inférieure du corps de l'aigle est réunie au tronc d'arbre. Ce qui contribue encore à nous indiquer que le groupe s'élève dans les airs, c'est que les têtes de toutes les figures, même celle du chien qui dans son ensemble est exactement restauré, sont tournées vers le ciel. Ganymède facilite la tâche de l'aigle en repoussant le tronc d'arbre du pied gauche — ce mouvement est aussi très utile pour la technique même de l'œuvre; il détermine un nouveau point de contact entre le groupe et le tronc d'arbre sur lequel il s'appuie. La physionomie du jeune éphèbe montre clairement le type de la seconde école attique; il exprime l'orgueil et la joie. D'après la restauration moderne Ganymède lève son bras gauche d'un air de triomphe. Mais peut-être est-il plus probable que l'avant-bras était replié vers la tête, et que la main protégeait le front; l'art grec aime à donner cette attitude aux figures, qui regardent au loin par le soleil.

Visconti, Mus. Pio-Cl. III, 49. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 36, 148. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik II³ p. 65—68, Fig. 107; Kunstmythologie II p. 521 n. 8, Atlas VIII 4. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II p. 815 Fig. 891. Cf. Ann. dell' Inst. 1867 p. 339—343. Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1246. Cf. encore Furtwängler, Sammlung Sabouroff II notice de la pl. CXLVII.

401 (52) **Satyre endormi sur son outre,** en basalte.

Restaurations: la tête, le cou, le bras droit, l'épaule droite, toutes les parties de la nebris qui se trouvent au-dessous du corps, sauf le morceau qui touche le côté gauche du ventre.

Evidemment l'artiste s'est efforcé, en sculptant son œuvre dans du basalte brun-vert, de donner l'illusion d'une statue de bronze. Le travail n'est pas mauvais, si l'on tient compte de la dureté de la matière.

Clarac VI, pl. 715 n. 1706. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 478 n. 178.

Digitized by Google

Le Musée du Capitole.

Le plus récent catalogue est: Nuova descrizione del Museo Capitolino compilata per cura della commissione archeologica comunale. 2. ed. Roma 1888.

Cour.

402 (1) **Statue colossale d'un dieu de fleuve.**

Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, quelques parties des cheveux et de la moustache, le bras droit depuis le biceps avec la conque, la moitié inférieure de l'avant-bras gauche ainsi que la draperie qui le recouvre et que tient la main gauche, le pied droit, la plinthe.

Cette statue se trouvait jadis à la Salita di Marforio, en face l'église S. Pietro in Carcere; de là, son nom populaire de Marforio. Sous Sixte-Quint elle fut transportée au Capitole; puis elle servit à décorer une fontaine que Clément XII fit construire en l'année 1734, d'après les dessins de Giacomo della Porta, dans la cour du Musée du Capitole. Elle joue un certain rôle dans l'histoire de Rome; car on avait l'habitude de lui attribuer les réponses aux satires affichées sur la statue du Pasquin (voir n. 240). Elle représente une divinité fluviale couchée; bien que le bas du corps et les jambes paraissent trop courts proportionnellement au buste, l'ensemble de cette œuvre produit néanmoins un effet imposant. L'exécution de style décoratif mais vigoureuse indique le premier siècle de l'empire.

Reproduction de la statue avant sa restauration: Boissard, Topographia Romae I Tav. L 3. — Reproductions de la statue après sa restauration: De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 94. De Rossi, Raccolta di statue T. 26. Bottari, Mus. cap. III, 1. Montagnani, Il museo Capitolino illustrato I, 7. Righetti, Descrizione del Campidoglio I, 41. Sur l'histoire du Marforio, voir: Cancellieri,

Digitized by Google

Notizia delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino (Roma, 1789) p. 3—16. Cf. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 50.

A droite et à gauche du Marforio:

403, 404 (3, 18) **Deux statues de Pan.**

Trouvées sur la Piazza dei Satiri, où l'on place l'orchestra du théâtre de Pompée; jadis au palais della Valle (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 216. Cf. Jahrbuch des arch. Inst. VI 1891 p. 158 n. 2, p. 222, p. 223, p. 225, p. 237 n. 175). Restaurations: dans la statue de gauche, le nez, les deux bras sauf la main droite et des morceaux de la plinthe; dans l'autre statue, le nez, les deux bras, tout le bas de la jambe droite, la moitié inférieure du bas de la jambe gauche, le bas du pilier, la plinthe.

Pan est ici représenté avec une longue barbe et des jambes de bouc, les épaules recouvertes d'une peau de panthère, et soutenant de la main droite une corbeille remplie de grappes de raisin qui est placée sur sa tête. Les deux statues étaient employées comme *telamones*, ainsi que le prouvent les piliers appliqués à leur partie postérieure. Une statue du même genre a été trouvée au Pirée; aussi peut-on croire que les répliques romaines reproduisent des modèles attiques. L'exécution est de style décoratif et un peu sèche, mais non sans effet.

Un croquis se trouve dans le Codex Pighianus (Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 173 n. 6, où est réunie toute la bibliographie du sujet). De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 87. Bottari, Mus. cap. vol. I, Animadversiones T. I p. 5, vol. III T. 35. Montagnani I, 55, 56. Righetti I, 107. Clarac IV, pl. 725 n. 1738. — Pour l'exemplaire attique: Clarac IV, pl. 726F n. 1736K. Müller-Schoell, Archaeol. Mittheilungen aus Griechenland I T. V 9, p. 94 n. 78. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. LXXXIV 1. Le Bas-Reinach, Voyage archéologique en Grèce et en Asie mineure, Mon. Fig. 30—31 n. I, où p. 61 est réunie toute la bibliographie relative à la statue.

Portique.

Dans cette partie du musée comme dans toutes les autres, la description commence à droite de l'entrée et suit les murs.

405 (19) **Statue colossale de Mars (Arès).**

Cette statue a été trouvée au XVIe siècle, non pas, comme on le croit d'habitude, sur l'Aventin, mais, suivant toute apparence, au Forum de Nerva (Lanciani, L'aula e gli

Digitized by Google

uffici del senato romano, Roma 1883, p. 23, publié aussi dans les Mem. della r. Accademia dei Lincei Anno CCLXXX, 1882—1883). Elle était jadis au palais Massimo (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 168). Il n'y a d'antique que le torse, sauf quelques éclats insignifiants, et la tête, dans laquelle toutefois le bout du nez, le cimier du casque avec plusieurs morceaux des animaux qui le supportent et les extrémités de la visière ont été restaurés par une main moderne.

Cette statue représente certainement Mars (Arès); car, sur des monnaies des Lucaniens et des Bruttiens, la tête du dieu de la guerre est d'un type exactement pareil à celui de notre figure. Dans cette statue Mars, comme parfois Hercule (voir n. 242), a une évidente ressemblance de famille avec son père Jupiter (Zeus); mais sa physionomie paraît moins noble et moins idéale; il semble même qu'elle trahisse une intelligence plutôt limitée. L'œuvre antique est d'un bon travail; mais la mauvaise restauration en gâte tout l'effet. Les extrémités sont trop courtes et trop massives; il en résulte que l'ensemble paraît ramassé, presque lourd.

De Cavalleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 96. Bottari, Mus. cap. III, 48. Montagnani II, 77. Righetti I, 51. Clarac III, pl. 292 n. 2499, V, pl. 839 n. 2111. Cf. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 5, p. 9.

406, 407 (38, 39) **Groupe, Hercule (Héraclès) tuant l'hydre.**

Jadis au palais Verospi; acquis sous Clément XII. Restaurations: le bras gauche, le bras droit à partir du biceps, la torche, la jambe gauche, le bas de la jambe droite, l'hydre, la plinthe.

Les parties qui manquaient furent ajoutées par le sculpteur Alessandro Algardi (1602—1654), qui retoucha aussi les parties antiques, afin de les mettre en harmonie avec ses restaurations. Lorsque ce travail fut terminé l'on retrouva la jambe gauche d'Hercule (Héraclès) et l'hydre (numéro 39 du musée), fragments appartenant au même groupe. L'hydre a une tête de vieille femme, tordue par la douleur, et dont la bouche s'ouvre pour crier. Les serpents, qui terminent son corps, sont enroulés les uns

Digitized by Google

sur un tronc d'arbre, les autres autour de la jambe d'Hercule.

De Rossi, Raccolta T. 136, 137. Beger, Hercules ethnicorum T. 7. Bottari, Mus. cap. III, 27. Montagnani I, 42. Righetti I, 28. Millin, Gal. myth. pl. 109 n. 435. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 175, 658 b. Clarac V, pl. 796 n. 2006. Verhandlungen der 40. Philologen-versammlung in Görlitz p. 315—318 (où est citée toute la bibliographie du sujet). Cf. Nachrichten der Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen 1888 p. 423—424.

408 (37) **Partie inférieure d'une statue de femme drapée, plus grande que nature.**

Jadis au pied de la Salita qui monte de la Via delle Tre Pile à la place du Capitole; au Musée depuis 1818.

Ce fragment provient d'une des meilleures et des plus anciennes sculptures en porphyre, qui se soient conservées (voir n. 233).

Beschreibung Roms III 1 p. 145 n. 33. Röm. Mitth. VI (1891) p. 56.

409 (35) **Groupe, Polyphème avec un compagnon d'Ulysse.**

L'on affirme, sans preuves suffisantes, que ce groupe a été trouvé sur le Caelius. Il était autrefois dans ce que l'on appelle l'amphithéâtre du Vatican (Röm. Mitth. VI 1891 p. 39 n. 36, p. 55). Restaurations: dans le personnage principal, l'avant-bras droit avec la syrinx. La tête, qui était séparée du corps, est bien antique et appartient à la statue; toutefois elle a été retouchée par une main moderne surtout à la partie supérieure. Le restaurateur a placé sur le corps du compagnon d'Ulysse une tête antique, mais qui ne lui appartient pas; elle provient d'une figure de Bacchus enfant couronné de pampres (voir n. 4).

Polyphème est assis sur un rocher; de la main gauche il tient par le bras un compagnon d'Ulysse étendu devant lui sur le sol; son pied droit s'appuie sur le mollet droit du malheureux, dont l'attitude affaissée prouve évidemment que toute résistance lui est impossible, et qu'il est complètement paralysé par la peur. Comme Polyphème ne baisse pas les yeux sur sa victime mais regarde droit devant lui, il faut admettre que le groupe comprenait un troisième personnage, c'est-à-dire Ulysse, qui s'avançait avec précaution vers le monstre et lui présentait une coupe remplie de vin (voir n. 124). La main droite du Cyclope

Digitized by Google

ne tenait aucun attribut; elle était tendue en avant pour saisir la coupe. L'exécution du groupe laisse à désirer. Dans la barbe de Polyphème se sont conservées des traces d'une couleur brun-foncé, sur les parties nues du corps d'une couleur brun-rouge, à la peau d'animal d'une couleur gris-violet.

Montagnani I, 59. Righetti I, 98. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke T. XXXI 19, p. 765 n. 17, où est réunie toute la bibliographie du sujet. Cf. Ann. dell' Inst. 1863 p. 430—431. Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs II p. 160.

410 (23) **Statue de Faustine l'aînée** († 141 ap. J.-C.).

Trouvée dans une salle de bains, qui fut découverte en 1862 dans la villa Negroni-Massimi (Ann. dell' Inst. 1863 p. 258). Restaurations: le nez, différentes parties des doigts, un morceau de la coupe, l'extrémité supérieure et l'extrémité inférieure de la corne d'abondance.

L'épouse d'Antonin le Pieux tient une corne d'abondance dans la main gauche, et une coupe dans la main droite légèrement tendue en avant. Comme sur des monnaies de Faustine l'aînée la Concorde est accompagnée des mêmes attributs, l'on a supposé que cette impératrice était ici représentée en Concorde. Mais la corne d'abondance et la coupe sont également les attributs de la Paix, de la Félicité, de la Fortune, d'autres divinités et d'autres personnifications. Quelques traces de dorure sont visibles dans les cheveux; sur le bord du manteau se sont conservés des restes de couleur rouge.

Mon. dell' Inst. VI e VII T. 84, 3; Ann. 1863 p. 450—452.

411 (21) **La partie inférieure d'une statue de barbare d'un bon travail,** en marbre de Phrygie (paonazzetto).

Cette statue décorait l'arc de triomphe de Constantin; elle fut transportée au Musée, lorsque l'arc fut restauré sous Clément XII en 1731.

Beschreibung Roms III 1 p. 141 n. 11. Röm. Mitth. VI (1891) p. 58.

412 (19) **Base** (en pépérin) **du dictateur Marcus Minucius.**

Trouvée en 1862 près de Saint Laurent hors les murs.

D'après l'inscription gravée sur la face principale, cette base supportait un objet, que le dictateur Marcus

Digitized by Google

Minucius, fils de Gaius, avait dédié à Hercule. Ce Minucius avait été adjoint en 217 av. J.-C. comme magister equitum au dictateur Quintus Fabius Maximus; peu de temps après, lorsqu'il eut remporté un succès sur Hannibal près de Gerunium, et lorsqu'à Rome eut éclaté le mécontentement contre la stratégie de Fabius le Temporisateur, il fut nommé dictateur avec ce dernier. Minucius avait peut-être consacré son ex-voto à la suite de sa victoire de Gerunium. Les signes, que l'on voit sur la face gauche de la base, indiquent la place que cet ex-voto occupait dans le sanctuaire d'Hercule; le chiffre est celui sous lequel il avait été inscrit sur le registre de ce sanctuaire.

Corpus inscr. lat. I p. 556 n. 1503; VI 1 n. 284. Cf. Mommsen, Römische Geschichte I[7] p. 599; Staatsrecht II 1[3] p. 148.

413 (17) **Base** (en pépérin) **de Marcus Fulvius Nobilior.**

Trouvée en 1868 dans la Via di S. Ambrogio, par conséquent à l'endroit où s'élevaient l'Aedes Herculis Musarum et le portique de Philippe.

Le consul Marcus Fulvius Nobilior, pendant la guerre qu'il dirigea contre les Etoliens en 189 av. J.-C., s'empara d'Ambracie, l'ancienne résidence du roi Pyrrhus, et fit transporter de cette ville à Rome une foule d'œuvres d'art, parmi lesquelles les statues des neuf Muses attirèrent surtout l'attention. Lors de son triomphe (187 av. J.-C.), il n'y eut pas moins de 285 statues en bronze et 230 en marbre qui figurèrent dans le cortége. Les trésors artistiques dérobés à Ambracie servirent en partie à décorer le temple que Marcus Fulvius Nobilior fit construire en l'honneur d'Hercule entre le Capitole et le Circus Flaminius; comme les statues des Muses, dont il est question plus haut, y furent placées, ce temple prit le nom d'Aedes Herculis Musarum. D'après l'inscription, la base supportait un des objets dont Fulvius s'était emparé lors de la prise d'Ambracie. L'on a supposé que c'était précisément une de ces fameuses statues de Muses; cette hypothèse ne peut être ni prouvée ni réfutée.

Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1307.

Digitized by Google

Les chambres situées à l'extrémité gauche du portique.

Première chambre.

414 (14) **Mosaïque, Hercule (Héraclès) chez Omphale.**

Trouvée en 1749 près de Porto d'Anzio (Antium), transportée au Musée sous Benoît XIV (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXIV n. 93).

Cette mosaïque représente Hercule (Héraclès) filant sous la puissance d'Omphale, et un lion enchaîné par deux Amours: les deux sujets sont analogues et sont placés l'un auprès de l'autre pour se faire pendant. Un palmier et une pyramide indiquent que la scène se passe en Orient. Hercule est debout; sur sa physionomie on lit à la fois la fatigue et l'ennui; de la main gauche il fait tourner le fuseau, et l'extrémité de la quenouille s'enfonce dans sa ceinture. La massue et le bouclier, placés auprès de lui, semblent faire allusion aux exploits que le héros accomplissait avant de tomber sous la domination d'Omphale. A côté du groupe formé par les deux Amours qui enchaînent le lion, on voit un troisième Amour assis, qui joue de la syrinx. Sous le lion à terre gît la coupe d'Hercule. Le groupe est admirablement composé; l'artiste a rendu avec beaucoup de finesse et d'humour l'expression résignée du lion, supportant le traitement que lui font subir les petits Amours. Il est probable que ce groupe reproduit une peinture célèbre de l'époque hellénistique. C'est de la même peinture que s'inspira, semble-t-il, Arcésilas, un sculpteur contemporain de César, lorsqu'il fit un groupe en marbre, qui représentait une lionne taquinée par des Amours.

Foggini, Mus. cap. IV, 19. Millin, Gal. myth. pl. 118, 454. Le reste de la bibliographie se trouve réuni dans les Berichte der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1855 p. 227. Cf. Helbig, Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 22—23. Wissowa, De Veneris simulacris romanis p. 46. Urlichs, Arkesilaos p. 15—16.

Troisième chambre.

Encastré dans le mur de la fenêtre:

415 **Fragment d'un bas-relief grec.**

Autrefois dans la collection Sarti.

Digitized by Google

Un guerrier, le bouclier en avant, se précipite pour frapper avec son épée. De son adversaire qui reculait, suivant toute apparence, ne se sont conservées que la pointe de la lance et l'extrémité flottante d'une chlamyde. Le visage du guerrier est caché par la visière de son casque; dans ce détail, contraire aux habitudes de l'art libre, comme dans le style du fragment de draperie, on reconnaît encore l'influence du style archaïque.

Benndorf und Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 134 n. 124, p. 236.

Les chambres situées à l'extrémité droite du portique.

Première chambre.

416 (30) **Sarcophage de Méléagre.**

Sous l'empire romain la chasse passait pour être un exercice dans lequel l'homme trouvait la meilleure occasion de prouver sa bravoure. Aussi les sarcophages furent-ils souvent décorés de bas-reliefs qui représentaient soit de simples mortels, soit des héros comme Méléagre et Hippolyte, en train de chasser. Evidemment la plupart de ces sarcophages étaient destinés à des personnes qui pendant leur vie s'étaient livrées à cet exercice avec plus ou moins d'ardeur. Le héros dans ces bas-reliefs symbolisait le défunt; voilà pourquoi les sculpteurs ajoutaient souvent à la scène qu'ils représentaient des détails étrangers au mythe, mais appropriés à la personnalité du mort. Sur notre sarcophage on peut observer deux exemples de ce procédé. Dans le groupe placé à l'extrémité gauche de la face principale, il faut voir une allusion à la carrière du défunt: Oeneus montre à son fils un personnage féminin vêtu en Amazone représentant évidemment la Vertu, déesse de la valeur virile, que l'on honorait, d'après les idées admises sous l'empire, en devenant un chasseur courageux. Dans la partie droite du tableau, Méléagre, obéissant aux conseils de son père, combat le sanglier de Calydon. Il attaque l'ani-

Digitized by Google

mal avec sa lance. Devant Méléagre on voit Atalante, tendant son arc contre le sanglier; derrière le héros, les Dioscures et Ancaeos reconnaissable à sa hache au double tranchant. Derrière Ancaeos s'avance Diane (Artémis), qui prend une flèche dans son carquois. La présence de la déesse sur ce sarcophage et sur d'autres qui représentent la chasse de Calydon est en contradiction formelle avec la tradition mythologique; car d'après la légende Diane était l'ennemie d'Oeneus et de sa famille; c'est elle qui, pour se venger du roi de Calydon, envoya le sanglier dévaster son royaume. Evidemment les artistes la faisaient intervenir, pour mieux indiquer que les chasseurs déposés dans les sarcophages avaient été les favoris de la déesse de la chasse.

Sur le couvercle sont représentés des enfants qui chassent. A l'extrémité gauche on voit l'un d'entre eux décochant à une autruche une flèche terminée en forme de croissant. Or Hérodien (I 15) nous apprend que l'empereur Commode, pour prouver son habileté à tirer de l'arc, aimait à chasser les autruches avec des flèches ainsi faites et à leur couper la tête en pleine course. Il semble donc que le groupe fasse allusion à ce sport impérial, et par conséquent que le sarcophage date de l'époque de Commode.

Sur la face latérale gauche, deux esclaves portent les filets employés dans les chasses, et les appuis sur lesquels on les tendait. Sur la face latérale droite, Méléagre s'entretient avec Atalante.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. A B 1—3, p. 81—97; 1869 p. 81. Sur la Virtus: Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26 et suiv.

Au-dessus du sarcophage, sur la console:

417 (25) **Buste hermétique d'Hercule (Héraclès) jeune couronné de feuilles de peuplier.**

Restaurations: le bout du nez et quelques morceaux de la lèvre inférieure.

Ce buste hermétique reproduit le même type, inventé sans doute par Scopas, que le n. 121; mais cette réplique est d'un meilleur travail. Voir n. 604.

Digitized by Google

Bottari I, 87. Montagnani III 2 T. 87. Römische Mittheilungen IV (1889) T. VIII, Vignette de la page 189. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 253.

418 (19) **Portrait d'un prince barbare.**

Restaurations: la partie inférieure du cou et le buste.

L'on croit généralement que ce buste est un portrait de Juba II, roi de Numidie et de Maurétanie (25 av. J.-C.—23 ap. J.-C.), également connu comme écrivain. La seule raison sur laquelle on s'appuie, c'est qu'à Athènes, dans le Gymnase de Ptolémée, l'on a trouvé une tête, qui présente une certaine ressemblance avec celle du Capitole, et que l'on suppose être un portrait de Juba II, parce que Pausanias raconte (I, 17, 2) qu'il y avait dans ce gymnase une statue de ce prince. Mais les effigies des monnaies de Juba diffèrent essentiellement tant de la réplique d'Athènes que de celle du Capitole; on n'y reconnaît point le bandeau compliqué qui caractérise ces deux têtes. En outre la tête du Capitole n'a point le type numide (kabyle) particulier aux souverains de cette dynastie (voir nrs. 33, 714). Les lèvres épaisses trahissent beaucoup plutôt une race où l'élément nègre domine.

Pour la tête trouvée à Athènes: Mon. dell' Inst. VI 57, 3—4; Ann. 1861 p. 412—413. Von Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen n. 703.

419 (17) **Tête d'Hercule (Héraclès) jeune couronné de feuilles de peuplier.**

Restaurations: le bout du nez, le côté droit du crâne avec le morceau de la couronne qui l'entoure, le buste.

Cette tête paraît dérivée du même type que les nrs. 121, 417 et 604; mais l'expression de la force y est rendue avec plus d'intensité; il faut peut-être attribuer ce caractère à l'influence de Lysippe.

Bottari I, 84. Montagnani III 2 T. 84. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 55. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 15.

Au milieu de la chambre:

420 **Base carrée, sur laquelle sont représentés les travaux d'Hercule (Héraclès).**

Elle se trouvait jusqu'en 1743 sur la place d'Albano.

Digitized by Google

Les bas-reliefs, qui imitent avec assez d'habileté un style archaïque de très peu antérieur au développement de l'art libre, représentent les douze travaux d'Hercule (Héraclès). Sur l'une des faces on voit le héros tenant dans la main droite la peau du lion de Némée qu'il vient de tuer et d'écorcher; puis sa lutte avec l'hydre. La figure qui suit et dont il ne s'est conservé que la partie inférieure peut être restituée facilement, si l'on tient compte de l'ordre dans lequel se succèdent ordinairement les travaux d'Hercule sur les monuments, et aussi par comparaison avec des répliques plus intactes: elle représentait le héros emportant le sanglier d'Erymanthe dont il s'est rendu maître. Sur la face suivante Hercule rattrape à la course la biche de Cérynée, combat les oiseaux de Stymphale et se repose après avoir nettoyé les écuries d'Augias. Les bas-reliefs de la troisième face représentent les luttes d'Hercule contre le taureau de Crète, contre le roi de Thrace Diomède et contre Géryon. Enfin sur la quatrième face, on voit le héros s'emparant de la ceinture d'Hippolyte, la reine des Amazones, emmenant Cerbère et ravissant les pommes d'or du jardin des Hespérides.

Visconti, Mus. Pio-Cl. IV Tav. b II 8, Tav. b III 7, p. 325 et suiv. Righetti II, 274—275. Le reste, dans Stephani, Der ausruhende Herakles p. 202 (454) n. 11. Cf. Ann. dell' Inst. 1864 p. 314.

Sur cette base:

421 Statuette, Latone avec ses enfants sur les bras.

Trouvée sur la voie Appienne (?).

Cette statuette d'une exécution médiocre et très abîmée représente une femme qui s'avance vers la droite en proie à une très vive agitation. Auprès de son sein gauche s'est conservée la partie inférieure du corps d'un enfant, qu'elle tenait évidemment de la main gauche appuyé sur elle. Nous pouvons restituer le motif original et en comprendre le sens, grâce à une réplique mieux conservée qui se trouve au Musée Torlonia et grâce aux revers de plusieurs monnaies d'Asie-Mineure. Cette statuette représente Latone, ayant dans ses bras ses deux

Digitized by Google

enfants nouveaux-nés, Apollon et Diane (Artémis), et fuyant devant le dragon, contre lequel le petit Apollon tend son arc. Selon toute probabilité, la statuette du Capitole et toutes les répliques du même sujet reproduisent un original en bronze d'Euphranor (voir n. 188) qui, d'après Pline (n. h. 34, 77), se trouvait à Rome dans le temple de la Concorde et qui représentait Latone emportant ses enfants Apollon et Diane aussitôt après leur naissance. Dans l'expression du mouvement et dans le style des draperies on reconnaît parfaitement la manière artistique de la seconde école attique.

Schreiber, Apollon Pythoktonos T. 1, 2, p. 69—71, p. 76—78, p. 88—90. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 372 n. 7; Atlas XXIII, 18. Cf. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II[3] p. 86—88. — Pour la réplique du Musée Torlonia voir, outre Schreiber, ouvr. cité, I 1, I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 68.

Deuxième chambre.

422 (5) **Sarcophage, représentant une bataille contre des Gaulois.**

Trouvé en 1830 dans un tombeau découvert à la Vigna Ammendola sur la voie Appienne, à l'endroit où s'élevait le mausolée des Volusii (cf. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112 et notre n. 157).

Les bas-reliefs de ce sarcophage reproduisent le moment de la bataille, où la défaite des Gaulois est décidée. Leur chef, reconnaissable au bandeau qui entoure sa tête, est tombé au milieu de la mêlée; pour échapper à la captivité, il se perce la poitrine de son épée. La composition du sujet est tout à fait dramatique; la scène est évidemment traitée à la manière de la peinture; certaines figures sont représentées en raccourci, ce que le ciseau ne peut rendre que très imparfaitement; il semble donc que les bas-reliefs de ce sarcophage soient, au moins en partie, copiés d'après une peinture. Il faut sans aucun doute aller chercher le modèle original dans l'art de Pergame; les barbares ont ici les mêmes caractères distinctifs que les statues de Gaulois de Pergame (voir nrs. 533, 884) et

Pausanias (I 4, 6) raconte expressément qu'il y avait dans cette ville une peinture représentant la défaite des Gaulois. En tout cas il y a un motif qui certainement est propre à l'époque hellénistique; c'est le casque en forme de bonnet phrygien du guerrier qui, à l'extrémité droite de la scène, lève le bras pour frapper de son épée le Gaulois tombé à genoux devant lui. Chez un Romain un casque de ce genre serait absolument étrange; l'on sait au contraire que, dans l'entourage d'Alexandre le Grand et des Diadoques, les habits et les armes d'Orient étaient à la mode. Pour le public de l'époque impériale, ces bas-reliefs représentaient naturellement une bataille entre les Gaulois et les Romains. Ils faisaient allusion à la vie du défunt enfermé dans le sarcophage; ce personnage avait donc parcouru une carrière militaire et s'était maintes fois rencontré avec les barbares. Les scènes de combat se continuent sur les deux faces latérales du sarcophage. Sur le couvercle on voit des Gaulois prisonniers avec leurs femmes et leurs enfants.

Mon. dell' Inst. I 30, 31; Ann. 1831 p. 287—311. Revue archéologique vol. XII (1888) pl. XXII—XXIII; vol. XIII (1889) p. 331 (à cette page not. 4 est citée toute la bibliographie du sujet) —352. Cf. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 54. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 137—138.

423 (11) **Pierre tombale de Titus Statilius Aper.**

Elle fut placée en 1542 sous Paul III dans un des jardins du Vatican, puis sous Benoît XIV transportée au Musée du Capitole (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34). Restaurations: sur la face principale, dans la figure d'Aper, le nez et la main gauche avec le rouleau; dans celle de l'enfant, le cou et le bas de la jambe droite sauf le pied. La tête de l'enfant est antique, mais n'appartient pas au corps. En outre ont été refaits par une main moderne: un fragment considérable de l'entablement gauche de l'aedicula avec la partie supérieure du peloton de ficelle et le côté droit de la tablette à écrire; de plus un petit morceau de l'entablement de droite.

Comme nous l'apprend l'inscription gravée à la partie inférieure du socle, cette pierre tombale a été dédiée en l'honneur d'Aper et de sa femme Orcivia Anthis par le père et la mère d'Aper. Nous savons encore, grâce à

Digitized by Google

l'inscription, qu'Aper était un de ces architectes dont le métier consistait à mesurer les constructions (mensor aedificiorum, architetto misuratore); ce métrage des bâtiments avait plusieurs raisons d'être; il servait le plus souvent à contrôler si les entrepreneurs remplissaient exactement les conditions inscrites au cahier des charges. Le bas-relief de la face principale représente le jeune Aper revêtu de la tunique et de la toge. Un sanglier (aper) mort est étendu derrière lui; c'est là un jeu de mots fait sur le nom du défunt, et qui se trouve développé avec un goût douteux dans les quatre hexamètres inscrits à la partie supérieure du socle. Le coffret placé auprès de l'architecte contient sans aucun doute les instruments qui lui sont nécessaires pour exercer son état; l'objet appuyé sur le coffre semble être un rouleau de parchemin, pour dessiner des plans. L'enfant ailé debout à droite d'Aper personnifie probablement la mort (Thanatos). Comme dans la statue du Vatican n. 185, il tenait ici de la main droite renversée une torche, de la main gauche un arc. Un buste de femme est sculpté dans l'intérieur d'une coquille sur le fronton; la coiffure est celle que l'on portait à l'époque des empereurs Flaviens; le visage très jeune convient plutôt à la femme qu'à la mère d'Aper.

Les bas-reliefs des deux faces latérales représentent les instruments caractéristiques de la profession d'Aper. Sur la face gauche on voit un pied romain avec ses divisions, une règle à mesurer, une tablette à écrire, et un peloton de ficelle, qui servait lui aussi probablement à prendre des mesures; sur la face droite est représenté un objet de forme quadrangulaire, dans lequel on a reconnu une table à calculer, et un autre objet, qui pourrait bien être un étui rempli de poinçons (stilus).

Un croquis se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 209 n. 145). Foggini, Mus. cap. IV, 9 et pag. 28. Righetti I, 123. La bibliographie plus ancienne est réunie dans le Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1975. Cf. Bullettino della commissione arch. comunale XV (1887) p. 117.

Digitized by Google

Troisième chambre.

424 Sarcophage, Scènes de la vie d'Achille.

Trouvé au Monte del Grano, tertre situé hors la porte Saint Jean non loin de la Porta Furba; placé dans le Musée en 1590 (Röm. Mittheil. VI 1891 p. 46, p. 57). Ce sarcophage renfermait le vase en verre, connu sous le nom de Vase de Portland, que possède actuellement le Musée Britannique. Restaurations: sur la face principale, la tête de la jeune fille qui s'écarte d'Achille à gauche, la main droite d'Ulysse et d'autres fragments insignifiants.

Le couvercle du sarcophage a la forme d'un lit sur lequel est étendu le couple défunt. La coiffure de la femme et la coupe de la barbe de l'homme indiquent le premier tiers du IIIe siècle ap. J.-C. On doit se figurer que les bandes ornées de feuillage et les scènes de chasse, qui sont représentées sur le matelas, étaient brodées sans doute avec des fils d'or. Les bois du lit sont terminés à leurs extrémités inférieures par des têtes d'animaux (voir n. 553).

Sur la face antérieure du sarcophage, on voit Achille à Scyros. D'après une tradition inconnue aux poètes de l'épopée homérique, Thétis, pour empêcher son fils de prendre part à la guerre de Troie, l'avait caché parmi les filles du roi de Scyros, Lycomédès; l'une d'elles, Déidamie, était devenue l'amante du jeune héros. Ulysse et Diomède se rendirent à Scyros, pour découvrir et entraîner aux combats le fils de Pélée. Ils répandirent dans le palais de Lycomédès toutes sortes de présents destinés à des jeunes filles, et en même temps des armes et un équipement militaire; puis ils firent sonner la trompette de guerre. Alors Achille rejeta loin de lui les habits de femme dont il était revêtu, prit les armes et se joignit aux héros qui partaient pour Troie. Sur le bas-relief, Achille, portant encore des vêtements et au pied gauche une chaussure de femme, a saisi une épée et un bouclier; il s'élance, tandis que Déidamie cherche à le retenir en lui mettant ses deux mains sur les épaules. Une autre fille de Lycomédès s'éloigne, frappée d'étonnement. Près d'elle on voit Diomède rejetant son casque en arrière pour mieux regarder

Digitized by Google

Achille. Les objets qui gisent à terre, une cuirasse, deux corbeilles à laine renversées, une bobine, une épée et une jambière, représentent les deux espèces de cadeaux apportées par Ulysse et Diomède. Au milieu de chacun des deux groupes qui occupent les extrémités de la face principale, on voit un roi assis sur un trône; c'est Agamemnon à droite et Lycomédès à gauche. Devant les deux rois un jeune guerrier est debout, tenant un cheval par la bride. Devant Agamemnon et tout près de lui, Ulysse, reconnaissable à son pileus, se tourne comme pour regarder l'action qui se passe au centre de la composition. Sa main droite a été inexactement restaurée; il est beaucoup plus probable que la paume en était tournée vers Agamemnon, dans un geste qui exprimait l'étonnement ou l'attention. Le vieux guerrier à longue barbe, dont on aperçoit la tête casquée entre Ulysse et Agamemnon, semble être Nestor ou Phoenix. A l'extrémité gauche de la face principale se trouve un guerrier tenant par la bride un cheval qui se cabre, à l'extrémité droite un autre guerrier qui se penche en avant pour voir Achille. Comme on le reconnaît à première vue, l'auteur de ce bas-relief s'est moins préoccupé de développer clairement son sujet et de donner à chaque personnage un caractère précis que d'inventer une composition divisée en plusieurs parties symétriques; mais en procédant de la sorte il n'a pas réussi à mettre nettement en relation avec la scène centrale les deux rois assis en face l'un de l'autre et les deux cavaliers qui se trouvent devant eux.

Sur la face latérale gauche, on voit Achille prenant congé de Lycomédès et Déidamie.

Les bas-reliefs de la face latérale droite représentent Achille en train de s'armer. Parmi les guerriers qui l'entourent, on reconnaît Ulysse, plus petit que les autres personnages, qui s'élance en avant plein d'ardeur. Il semble qu'Achille revête ses armes pour aller combattre Hector. Cette scène serait alors la préface toute naturelle du sujet qui est à peine esquissé sur la face postérieure du sarcophage: Priam suppliant Achille de lui

Digitized by Google

rendre le cadavre d'Hector. Derrière Priam on voit le char de combat du héros grec, dont un serviteur dételle un des coursiers, plus à gauche le char de Priam lui-même, dont deux Troyens et un Achéen retirent les cadeaux précieux destinés au rachat du corps.

Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs II T. XIV, XV 25—25 c, p. 35. — Sur le mythe: Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich XIII (1890) p. 161 et suiv.

425 (3) **Bas-relief représentant un Archigalle.**

Trouvé en 1736 entre Civita Lavinia (Lanuvium) et Genzano, non loin de la prétendue villa des Antonins; donné au Musée par les Sforza-Cesarini.

Lorsque le culte de Cybèle eut été transporté en 204 av. J.-C. de Pessinunte à Rome (voir n. 436), chaque année les eunuques prêtres de cette déesse, les Galles, faisaient une procession à travers la ville; ils mendiaient pour la Mater Magna, et chantaient toutes sortes de chants sacrés avec accompagnement de flûtes et de tambourins. Ces personnages, revêtus d'un costume oriental, chargés d'amulettes et de symboles, devaient être tout chamarrés; notre bas-relief, qui représente un grand prêtre, un Archigalle, donne une idée très nette de cet accoutrement bizarre. Si la forme de la poitrine ne révélait pas, sans le moindre doute possible, le corps d'un homme, on pourrait prendre cette image pour celle d'une femme, à en juger par le type du visage, par la coiffure, par les boucles d'oreille, et par la tunique à longues manches. La couronne qui entoure la tête est ornée de trois médaillons: sur celui du milieu on voit un buste de Jupiter Idéen; les bustes représentés sur les deux autres semblent être soit deux images d'Attis, le favori de Cybèle, soit une image d'Attis et une de Kombabos. Sur la poitrine de l'Archigalle, dans un petit édicule, se trouve un autre portrait d'Attis. La main droite du prêtre tient le symbole de la fertilité, une grenade, et deux branches de grenadier, semble-t-il; la main gauche tient une coupe remplie de fruits variés, parmi lesquels on reconnaît la pomme de pin consacrée à Cybèle. Sur l'épaule gauche

20*

Digitized by Google

est placé le fouet, avec lequel les Galles se frappaient eux-mêmes ou étaient frappés par d'autres. Le manche se termine en haut et en bas par une tête barbue; pour que les coups soient plus sensibles, les lanières sont chargées d'osselets. Dans le champ du bas-relief sont figurés divers objets, qui jouaient un rôle important dans le culte de la Mère des Dieux: une paire de cymbales, un tambourin (tympanon), une flûte recourbée, une flûte droite et une ciste.

Winckelmann, Mon. ant. ined. II T. 8, p. 7 et suiv. Foggini, Mus. cap. IV, 16. Millin, Gal. myth. pl. 80, 15. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 141, 230. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 63, 817. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 801 Fig. 867.

426 (10) **Aedicula, dédiée à Aglibolos et à Malachbelos.**

Autrefois sur le Quirinal dans le jardin du cardinal Ridolfo Pio de Carpi, plus tard dans la villa Giustiniani (aujourd'hui Massimi) près du Latran. Restaurations: aux deux personnages l'avant-bras droit; en outre, au dieu de la lune, presque tout le visage et deux morceaux de la lance; au dieu du soleil, le nez, la bouche, une grande partie de la joue droite.

Les deux inscriptions gravées sur le socle, dont l'une est rédigée en langue grecque et l'autre en langue palmyrénienne, nous apprennent que le Palmyrénien Lucius Aurelius Heliodorus dédia cette aedicula et une statue d'argent en l'an 547 de l'ère des Séleucides (235/236 ap. J.-C.) aux dieux de sa patrie, Aglibolos et Malachbelos. Le bas-relief représente ces deux divinités se tendant la main droite. Le dieu du soleil Malachbelos est revêtu d'un costume oriental, tandis que le dieu de la lune Aglibolos est équipé à la romaine: sur ses épaules se dresse le croissant de la lune. La partie supérieure de l'attribut que Malachbelos tenait de la main gauche a été brisée: mais, par analogie avec d'autres monuments, nous devons y reconnaître la harpè, qui exprime la puissance dévorante du soleil. Le cyprès, que l'on voit entre les deux divinités, symbolise sans doute la divinité suprême de la Syrie, Astarté.

Un croquis se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 190 n. 70). Foggini, Mus. cap. IV, 18. Mon.

Digitized by Google

dell' Inst. IV T. 38, 6; Ann. 1847 p. 47 et suiv., où est réunie toute la bibliographie antérieure. Cf. aussi Corpus inscr. graec. III n. 6015.

Dans les murs de l'escalier sont encastrés:

427 **Fragments d'un antique plan de la ville de Rome** (forma urbis Romae).

Ces fragments furent trouvés sous Pie IV (1559—1566) derrière l'église des Ss. Cosme et Damien; puis ils devinrent la propriété du cardinal Alexandre Farnèse. Après avoir été relégués pendant plus de cent ans dans les caves du Palais Farnèse, sans que personne y fît attention, ils furent publiés pour la première fois en 1673 par Bellori, acquis en 1742 par Benoît XIV et placés dans le Musée du Capitole fondé par ce pape. Comme dans l'intervalle un nombre considérable de fragments avaient été perdus, on les fit copier d'après les dessins de Bellori, et ces copies furent encastrées dans le mur en même temps que les morceaux originaux. On a marqué d'une étoile les parties modernes, pour les distinguer des antiques. Pendant les dernières années d'autres fragments ont été retrouvés à plusieurs reprises (1867, 1882, 1885) sur le Forum et dans les environs. 188 petits débris, qui ne sont pas encore exposés, ont été découverts en 1888 derrière le Palais Farnèse, lorsque l'on détruisit un mur, à la construction duquel ils avaient servi comme matériaux au XVIIe siècle.

Ce plan remonte à un grand relevé de la ville qui fut entrepris au commencement de l'empire. L'exemplaire, auquel appartenaient ces fragments, a été exécuté sous le règne de Septime Sévère et de Caracalla, entre les années 203 et 211 ap. J.-C. Il ornait une paroi extérieure du Templum sacrae Urbis, sorte d'archive du cadastre, qui avait été construit par Vespasien, et qui avait été rétabli par Septime Sévère. Des restes de cet édifice se sont conservés dans la partie postérieure rectangulaire de l'église des Ss. Cosme et Damien. Le plan avait environ 20 mètres de large et 15 de haut. Comme il faut supposer qu'il était à l'échelle 1:250, il reproduisait une superficie d'à peu près 1875 hectares. L'orientation n'était pas la même que dans les cartes et les plans modernes: ce n'était pas le Nord, mais le Sud-est qui se trouvait en haut. La méthode d'indication est la même que dans les plans d'aujourd'hui; on y trouve seulement,

Digitized by Google

comme dans les plans du Moyen-Age, quelques signes en relief; les plus fréquents sont: Ɯ pour représenter les escaliers à deux étages, et Ω pour indiquer les arcs des portes, des aqueducs, et d'autres constructions semblables. Le plan original ne reproduisait pas seulement la direction des rues; il donnait quelques représentations détaillées au moins des édifices publics; il faut y voir une application relativement perfectionnée de l'arpentage romain. Toutefois l'exactitude de l'exemplaire exécuté au début du IIIe siècle laisse à désirer, parce que les praticiens ne comprirent pas toujours leur modèle ou le copièrent avec négligence. Il est impossible de reconstituer le plan dans son ensemble, à cause de l'état fragmentaire dans lequel il se trouve. Il a été placé dans le Musée suivant l'ordre souvent arbitraire dans lequel Bellori a rangé les fragments. Nous citons ici quelques morceaux importants, dont la plupart sont désignés par des inscriptions.

Du rez-de-chaussée au premier palier, à gauche: Plaque I. Les Horrea Laeliana, situés probablement le long du Tibre au pied de l'Aventin; c'était un de ces grands bazars, régulièrement construits, comme il y en avait plusieurs dans la Rome impériale.

A droite, en face: Plaque XXVI. Débris trouvés en 1867 au-dessous du mur de derrière du Templum sacrae Urbis. Sur deux des morceaux de la rangée supérieure on voit le Porticus Liviae, qui était situé dans le voisinage des thermes de Titus et de l'église S. Lucia in Selci.

A gauche: Plaque II. Le Porticus Octaviae, avec les temples de Jupiter, de Junon et l'Aedes Herculis Musarum. On voit encore aujourd'hui l'entrée de ce portique près de S. Angelo in Pescheria.

Plaque VI. Débris où est représenté le Forum de Trajan. On y reconnaît la partie nord de la Basilica Ulpia, avec l'abside voisine du Quirinal, connue sous le nom de Bagni di Paolo. Le mot LIBERTATIS inscrit dans cette abside nous apprend que l'abside seule ou bien la basilique tout entière était dédiée à la déesse de la

Digitized by Google

liberté. C'est inexactement que l'on a reconstitué cette basilique, d'après Bellori, et qu'on l'a appelée «Basilica Emilia».

Palier.

Plaque VII. Un ensemble de rues très régulier, peut-être au Champ de Mars. Trois palais situés l'un auprès de l'autre sont construits sur le modèle de la maison antique, que Pompéï nous a fait surtout connaître, et qui se composait d'un vestibulum, d'un atrium, d'un tablinum, etc.; dans toutes les autres parties du plan, on voit uniquement les pâtés de maisons (insulae), qui plus tard remplirent les grandes villes.

Plaque VIII. La Graecostasis et la tribune des orateurs sur le Forum. Un fragment considérable sans inscription représente les bords du Tibre; des escaliers descendent jusqu'au niveau du fleuve.

Au delà du palier, à gauche: Plaque IX. Partie du Forum avec le temple de la Concorde (à droite en haut).

Plaque X. Les Septa Julia. Ils se composaient d'une cour en forme de trapèze, qu'entourait un portique colossal. Des restes de ce portique se sont conservés sous le palais Doria et sous l'église S. Maria in Via lata, au Corso. Primitivement c'était dans la cour que le peuple votait. Mais lorsque sous l'empire les comices eurent perdu leur raison d'être, on transforma cet édifice en un grand bazar. Cette transformation explique pourquoi les murs des bâtiments élevés plus tard à l'intérieur de cette cour rencontrent le portique sous des angles obtus.

A droite: Plaque XIX. Le Circus maximus. Les lettres de l'inscription sont placées les unes au-dessous des autres, parce que le Cirque se trouvait exactement dans l'axe vertical du plan. A l'extrémité supérieure, on voit à gauche le Septizonium, gigantesque château d'eau que Septime Sévère fit construire à l'angle sud-est du Palatin, et dont les ruines ne furent démolies qu'au temps de Sixte-Quint.

Digitized by Google

A gauche: Plaque XI. Le Mutatorium Caesaris — à ce qu'il semble, les bâtiments de la Poste impériale: l'area radicaria, — partie de la voie Appienne élargie en forme de place, un peu au-dessous de l'église S. Balbina; le Ludus magnus — l'école d'escrime impériale, située non loin du Colisée, avec une grande cour elliptique au milieu.

A gauche: Plaque XII. Une partie du Forum avec la Basilica Julia et l'Aedes Castoris; un morceau du théâtre de Marcellus avec le mur de la scène.

A droite: Plaque XVI. Sur le débris, placé à peu près au milieu, et dont la moitié gauche seule est antique, on voit un fragment du théâtre de Pompée: l'arc par lequel on passait du fond de la scène dans le portique à cent colonnes qui la touchait (hekatostylon), puis une partie de ce portique.

A droite: Plaque XV. Un morceau presque entièrement moderne avec le théâtre de Pompée. La comparaison de ce débris et du fragment antique encastré tout auprès dans le mur (Plaque XVI) nous montre avec quelle inexactitude le dessinateur du XVII[e] siècle a recopié ce morceau, lorsqu'il était plus complet.

A gauche: Plaque XIV. Grand débris sans inscription avec une partie des thermes de Titus.

Forma urbis Romae regionum XIIII ed. H. Jordan (Berlin, 1874); toute la bibliographie antérieure y est réunie et examinée au point de vue critique. Cf. Arch. Zeitung XXXIII (1875) p. 52. Bull. della commissione archeologica comunale 1886 p. 270. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 79, p. 228. Elter, De forma urbis Romae diss. I, II (Bonnae 1890, 1891).

Sur le palier à droite:

428 **Statue de Libera.**

Trouvée, dit-on, près de Civita Lavinia (Lanuvium); autrefois dans l'amphithéâtre du Vatican (Röm. Mitth. VI 1891 p. 38 n. 16, p. 55). Restaurations: le nez, les deux avant-bras, et quelques morceaux de la draperie.

On affirme couramment que cette statue représente Juno Sospita (Sispita), parce qu'elle passe pour avoir été trouvée à Lanuvium, où le culte de cette déesse était

particulièrement en honneur, et parce que les mots IVNO LANVMVINA sont inscrits sur la plinthe. Mais il est facile de reconnaître que cette inscription est moderne; il est évident en outre que d'autres divinités pouvaient être adorées à Lanuvium en même temps que Junon. Cette statue diffère essentiellement des représentations authentiques de Juno Sospita (voir n. 307). Il faut surtout remarquer que la peau d'animal, tendue sur la poitrine de la déesse, n'est pas la peau de chèvre qui caractérise la Junon de Lanuvium, mais la peau d'un félin, une panthère ou un lynx. Cet attribut se rapporte évidemment au cycle bacchique; il est donc beaucoup plus probable que cette statue représente Libera, la déesse qui fait pendant à Liber, le dieu italique du vin (voir n. 365). A la forme trapue du corps, à la pose ferme, à l'arrangement de la draperie qui tombe en larges plis parallèles, on reconnaît que l'artiste a pris pour modèle un type grec de la grande époque.

Bottari III, 5. Montagnani I, 11. Clarac III, pl. 418 n. 732. Cf. Gerhard, Prodromus p. 185 Anm. 18. Overbeck, Kunstmythologie III p. 163. Sur l'inscription, voir: Corp. inscr. lat. VI 5 n. 3448*.

Galerie.

429 (5) Statue, l'Amour mettant la corde à son arc.

Autrefois dans la villa d'Este, à Tivoli. Restaurations: le bout du nez, les ailes sauf les amorces, les bras excepté les parties voisines des épaules, l'arc, le pied droit, le bas de la jambe gauche, le tronc d'arbre avec le carquois, le pourtour de la plinthe.

On peut reconstituer le motif original de cette statue grâce à deux intailles (Fig. 18) et à d'autres statues du même type mieux conservées qui reproduisent le même sujet. De sa main gauche, l'Amour tient solidement par le milieu le bois de son arc, sur l'extrémité supérieure duquel il presse avec le pouce de la main droite; les doigts de la même main s'efforcent de faire entrer la corde dans l'entaille creusée à cette extrémité. D'après une réplique qui se trouve à Venise, nous devons nous représenter l'extrémité inférieure de l'arc appuyée contre la jambe

Digitized by Google

droite au-dessous du genou. L'œil regarde au loin, épiant évidemment l'objet, que l'Amour a choisi comme but.

Dans trois répliques de ce type, à côté de la figure est placé un tronc d'arbre avec une peau de lion et une massue; l'on en a conclu que l'Amour ne tenait pas son arc propre, mais bien celui d'Hercule, après le lui avoir dérobé en même temps que sa massue et sa peau de lion. Mais lorsque l'art antique met en rapport Hercule et l'Amour, il accentue toujours le contraste entre le dieu jeune et délicat et le héros vigoureux. Si l'arc ici représenté était celui d'Hercule, il devrait être beaucoup trop grand proportionnellement au corps de l'enfant, et





Fig. 18.

l'Amour devrait dépenser toutes ses forces pour le manier. Or ce n'est point le cas. La longueur de l'arc équivaut à peu près aux trois cinquièmes de la hauteur du corps; il est donc parfaitement proportionné à la taille de l'Amour; quant à l'effort, il ne paraît pas être plus considérable que celui des héros ou des mortels que nous voyons sur d'autres monuments tendre la corde de leur arc. D'autre part l'Amour n'est pas ici occupé uniquement de l'arc qu'il tient; il regarde déjà le but, qu'il va essayer d'atteindre. Il faut songer en outre que les figures de ce genre, dont les extrémités se détachent du corps, reproduisent généralement des originaux en bronze. Or dans un bronze le tronc d'arbre est parfaitement inutile; au contraire dans une statue en marbre il fallait l'ajouter pour fournir à la jambe gauche un point d'appui solide; et nous pouvons d'autant plus admettre

Digitized by Google

qu'il n'existait pas dans l'original que sa présence nuit énormément au mouvement de la figure. Par conséquent le tronc d'arbre et les attributs qu'il porte ont été ajoutés par les praticiens en marbre; il ne faut pas en tenir compte, lorsqu'on veut interpréter la figure. Et même ces attributs ne prouvent nullement que les copistes, par qui ils ont été ajoutés, aient voulu représenter l'Amour tendant l'arc d'Hercule. Très souvent les objets, dont les appuis sont chargés, n'ont aucun rapport direct avec la situation précise dans laquelle la figure principale est représentée; il est donc possible que la massue et la peau de lion aient été mises là, non pas pour préciser davantage le sujet de la statue, mais tout simplement pour faire allusion à la puissance de l'Amour, qui dompte même le plus vigoureux des héros.

Cette statue rappelle de très près l'art de Lysippe par sa pose et par ses proportions comme par le naturalisme avec lequel la peau est rendue (voir n. 31). Cela ne suffit pas, il est vrai, pour que l'on y voie une copie de l'Amour thespien de Lysippe; en tout cas, ce que nous pouvons admettre, c'est que l'original a été créé sous l'influence de ce grand artiste, et que par conséquent il n'est pas antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 51, 631. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 539. Cf. Friederichs, Amor mit dem Bogen des Herakles, Berlin 1867. Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I (Dorpati 1868) p. 1—7. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1582.

430 (6) **Tête de Marsyas.**

Restauration: le buste.

Par ses formes générales cette tête rappelle celle de Marsyas pendu (nrs. 576, 846); mais elle exprime la surprise et la consternation. Ce caractère semblera parfaitement justifié, si l'on admet que cette tête faisait partie d'une statue, qui représentait Marsyas pendant sa sutte avec Apollon, mais déjà certain de sa défaite; cette scène est représentée avec la plus grande clarté sur un sarcophage qui se trouve au Musée du Louvre. Il y a au

Digitized by Google

Musée de Berlin une réplique mieux exécutée de la même tête, provenant des Thermes de Caracalla.

Righetti II, 263. Cf. Beschreibung Roms III 1 p. 164 n. 14. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 107. — Le sarcophage: Overbeck, Kunstmythologie IV p. 455 n. 1; Atlas XXV 7. — La réplique de Berlin: Verzeichniss der ant. Skulpturen des Berl. Museums n. 206.

431 (8) **Statue d'une vieille femme ivre.**

Trouvée sur la voie Nomentane; transportée d'abord au palais Verospi, plus tard au pal. Ottoboni (Fiano), enfin donnée au pape Clément XIII par le cardinal Ottoboni (Röm. Mittheil. VI 1891 p. 59). Restaurations: la tête, la moitié inférieure de l'avant-bras droit avec la main, le col de l'amphore, les pieds ainsi que le bas de la jambe gauche avec le morceau de draperie qui le recouvre. Ces restaurations ont été faites d'après une réplique mieux conservée du même type, qui fut achetée en Italie et peut-être à Rome, vers la fin du XVIII[e] siècle, par Charles-Théodore prince électeur de Bavière, et qui se trouve actuellement à Munich.

Cette vieille femme est représentée assise par terre, embrassant une amphore décorée d'une guirlande de lierre, que l'on doit se figurer remplie de vin. Le mouvement de son corps exprime parfaitement l'extase profonde, qui s'est emparée d'elle; sa peau flétrie est rendue avec une vérité très naturaliste. Il est évident que cette statue reproduit un original de l'époque hellénistique. Dans les épigrammes du temps, les vieilles femmes aimant à boire sont très souvent prises pour cibles. L'exemple le plus ancien que nous connaissons des poésies de ce genre est une épigramme du Tarentin Léonidas, contemporain de Pyrrhus, composée pour le tombeau d'une vieille ivrogne appelée Maronis. D'autre part Pline (n. h. 36, 33) attribue au sculpteur athénien Myron une statue en marbre, qui se trouvait alors à Smyrne, et qui représentait une vieille femme ivre; ce renseignement est sujet à caution, par cela seul que le célèbre Myron, autant que nous pouvons le savoir, travaillait exclusivement le bronze. On a voulu tourner la difficulté de diverses manières; parmi les opinions qui ont été exprimées, deux méritent d'être étudiées de près. Un savant a supposé que Pline, compilateur quelquefois très négligent, avait confondu le nominatif Maronis, qui est un nom de femme, avec le gé-

Digitized by Google

nitif Myronis, et qu'il avait à cause de cela attribué à Myron une statue d'une vieille ivrognesse. Mais cette hypothèse n'explique pas pourquoi la statue se trouvait à Smyrne. D'après une autre explication, Pline aurait confondu avec le grand Myron un artiste postérieur du même nom. Nous connaissons un Myron, qui, au commencement du III[e] siècle av. J.-C., fit une statue d'athlète pour Olympie, et un autre qui vivait à Pergame vers la fin du second siècle. Il est possible que ce dernier ait exécuté, dans la ville voisine de Smyrne, la statue d'une vieille femme ivre pour orner un jardin, et que Pline l'ait confondu avec le sculpteur attique. Quelle que soit l'opinion que l'on adopte, il paraît certain en tout cas que la statue de marbre citée par Pline est l'original de la statue du Capitole et de la réplique du même type qui se trouve actuellement à Munich.

Les panses de deux vases en terre cuite, dont l'un a été trouvé dans l'île de Scyros, et l'autre à Tanagra, ont la forme d'une vieille femme ivre, dont les lignes essentielles rappellent les deux statues de marbre conservées; elles semblent être une reproduction du même original. D'après leur style comme d'après les caractères d'une inscription gravée sur la plinthe de l'exemplaire qui provient de Scyros, ces deux vases datent du II[e] siècle av. J.-C. Il en résulte, semble-t-il, que la statue originale existait déjà alors, et que ce type était assez connu pour passer dans la céramique artistique.

De Rossi, Raccolta di statue T. 103. Bottari III, 37. Montagnani I, 58. Righetti I, 54. Clarac IV, pl. 701 n. 1659. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. VII p. 124. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I p. 144 n. 19. Arch. Zeit. XX (1862) p. 333—335, XXVI (1868) p. 78. Rheinisches Museum XXII (1867) p. 21 et suiv. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1891 T. 10 p. 144 et suiv. — Pour la réplique de Munich, voir: Abhandl. d. bayer. Akademie der Wiss. X 2 (1865) T. III p. 398.

432 (10) **Urne cinéraire de forme octogonale,** dédiée par l'affranchi Decimus Lucilius Soter à son patron Lucius Lucilius Felix.

Trouvée d'après Ligorio sur la voie Appienne; ensuite au pal. Cesi, enfin chez le cardinal Albani.

Les bas-reliefs d'un gracieux travail représentent les ébats, auxquels se livrent des Amours après un joyeux repas. Huit masques barbus, que relient des pampres et des branches de laurier, forment en haut une espèce de frise. Trois des Amours jouent de divers instruments de musique. Un quatrième s'avance, tenant une lanterne de la main gauche; sa tête et son cou sont encore chargés des lourdes couronnes, qu'il portait pendant le repas. Un cinquième essaie d'allumer sa petite torche à une torche de dimensions colossales. Deux autres, dont l'un tient de la main droite une torche renversée, dansent ensemble, les mains levées dans une attitude typique. Presque toutes ces figures reproduisent des motifs de statues connues. Comme les sujets analogues qui reviennent souvent sur les sarcophages, la scène figurée sur cette urne cinéraire symbolise l'existence bien heureuse que les morts mènent dans l'au-delà.

Un croquis se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 204 n. 111). Foggini, Mus. cap. IV, 57. Righetti I, 160. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 147 n. 27. Arch. Zeitung XXIII (1865) p. 61 et suiv. — Pour l'inscription: Corpus inscr. lat. VI 3 n. 21577. — Les sarcophages analogues: Ann. dell' Inst. 1860 p. 207 et suiv.

433 (12) **Satyre enfant jouant de la flûte.**

Trouvé en 1749 sur l'Aventin dans la vigne des Pères des Ss. Cosme et Damien (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXIV n. 94). Restaurations: la tête, l'avant-bras droit, la main gauche avec la flûte, des morceaux de la nebris, les cornes et l'oreille gauche du bœuf, les bords de la plinthe.

Cette statue est une copie du même original que le n. 19, à propos duquel nous avons fait toutes les remarques nécessaires en ce qui concerne le type. Mais ici le copiste, en ajoutant un bœuf couché devant le tronc d'arbre, a voulu exprimer, jusque dans les parties accessoires, le caractère idyllique de l'œuvre.

Montagnani I, 54. Righetti I, 132. Clarac IV, pl. 710B n. 1670C.

434 (20) **Psyché tourmentée.**

Autrefois à la villa d'Este, à Tivoli; au Musée depuis 1753. Restaurations: l'arcade sourcillière gauche, le bout du nez, la lèvre inférieure, la main droite, l'avant-bras gauche, la plinthe.

Digitized by Google

Psyché se baisse vivement et, rejetant la tête en arrière, lève sur l'Amour qui la tourmente un regard douloureux et suppliant. L'Amour n'est pas représenté, mais le spectateur doit se le figurer par la pensée. Il est impossible de former un groupe satisfaisant en joignant à Psyché un second personnage. Il semble que le motif de cette statue ait représenté tout d'abord une Niobide, et que plus tard seulement on ait fait de ce motif une Psyché tourmentée.

Montagnani I, 38. Righetti I, 69. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana III 37. Clarac IV, pl. 654 n. 1500 A. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III p. 1427 Fig. 1577. Cf. O. Jahn, Archäol. Beiträge p. 178—179. Stark, Niobe p. 299—305. Stephani, Compte-rendu pour 1877 p. 211—212.

435 (21) **Tête d'Apollon.**

Restaurations: quelques fragments des sourcils, le nez, le cou et le buste.

Cette tête reproduit un des types d'Apollon les plus récents que l'art grec ait créés. Les formes du visage sont particulièrement molles et délicates. Les cheveux relevés de tous côtés et réunis sur le sommet du crâne en une sorte de gros chignon rappellent la coiffure, que l'art antique a souvent donnée aux jeunes filles. Cf. n. 328.

Righetti II, 258. Cf. Bull. dell' Inst. 1866 p. 100. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 150 n. 7.

Au-dessous du numéro 25 du Musée:

436 **Base, dédiée à la Mater Magna.**

Trouvée sous Clément XI sur les bords du Tibre, au pied de l'Aventin (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXVII n. 24), puis transportée au Vatican (Jahrbuch. d. arch. Inst. V 1890 p. 54); enfin placée dans le Musée du Capitole sous Clément XIII.

D'après l'inscription, cette base supportait un objet qu'une certaine Claudia Syntychè avait dédié à la Mater Magna et à navi salviae. La répétition du mot salviae provient évidemment d'une erreur du lapicide. Les commentateurs ne savent pas s'il faut lire navi salviae en deux mots ou en un seul. Dans le premier cas Salvia serait le nom du bateau, sur lequel fut transportée à

Digitized by Google

Rome, en 204 av. J.-C., la pierre sidérale qui, dans le temple de la Mère des Dieux à Pessinunte, formait le centre même du culte de la déesse. Dans le second cas Navisalvia serait un surnom de la vestale Claudia Quinta, qui remit à flot ce navire, lorsqu'il se fut échoué sur le sable à l'embouchure du Tibre et qui le tira avec sa ceinture pour lui faire remonter le fleuve. Il faudrait donc supposer qu'elle était adorée sous ce nom auprès de la Mère des Dieux, comme protectrice de la batellerie du Tibre. En tout cas sur le bas-relief, qui orne la face antérieure de ce monument, on voit Claudia Quinta tirant le bateau pour le faire avancer. Afin de rendre le sujet plus clair, l'auteur a placé sur le pont, au lieu de la pierre sidérale, une statue de la Mère des Dieux. Sur les faces latérales de la base sont figurés les objets qui caractérisent le culte de cette déesse: un pedum, une paire de cymbales, une flûte recourbée, une flûte droite et un bonnet phrygien.

Foggini, Mus. cap. IV p. 67. Righetti II, 312. Millin, Gal. myth. pl. 4, 10. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 57, 231. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 63, 816. Baumeister, Denkm. d. kl. Altert. II p. 800 Fig. 864. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 149 n. 29. Ann. dell' Inst. 1867 p. 300. — L'inscription: Corpus inscr. lat. VI 1 n. 492, et Preller-Jordan, Römische Mythologie II p. 58 Anm. 1. — Voir en outre Roscher, Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie II p. 481.

437 (27) **Buste de Julia Domna** († 217 ap. J.-C.), épouse de Septime Sévère.

Restaurations: la partie antérieure du nez.

Le caractère relativement jeune de cette tête nous indique que ce buste est un des premiers portraits que l'on fit de Julia Domna. Il paraît n'être que de fort peu postérieur à l'époque où son époux monta sur le trône impérial (193 ap. J.-C.).

438 (29) **Statue de Pallas.**

Trouvée, dit-on, près de Velletri. Restaurations: l'extrémité de la visière du casque, le bout du nez, le bras droit ainsi que la manche et la lance, la main gauche, un gros morceau autour du genou droit, les bords de la plinthe.

Digitized by Google

Cette statue reproduit le même original que la statue du Vatican n. 51; mais l'exécution en est moins large.

Nibby, Museo Chiaramonti II, 5. Righetti II, 365. Braun, Vorschule T. 62. Cf. Arch. Zeitung XXXIV (1876) p. 121.

Devant la fenêtre:

439 **Putéal, représentant un cortége des dieux.**

Ce monument se trouvait autrefois dans une villa qui appartenait aux Médicis, hors la porte du Peuple. Le grand-duc Cosme III en fit don au cardinal Albani; c'est de la collection du cardinal qu'il passa en 1728 dans le Musée du Capitole (Justi, Winckelmann II 1 p. 303). Restaurations: les têtes de Vénus (Aphrodite) et de Vesta (Hestia); en outre quelques fragments sans importance.

Des témoins dignes de foi, qui virent ce monument avant qu'il ne fût transporté au Musée, racontent que le marbre en était creusé et qu'on voyait sur les bords intérieurs de la cavité des traces laissées par une corde. C'était donc tout simplement la margelle d'un puits. L'ouverture en fut plus tard bouchée, lorsque l'on employa ce putéal comme base pour y placer le cratère qui s'y trouve actuellement. Les bas-reliefs représentent deux cortéges de dieux qui s'avancent en sens opposé et qui par conséquent se rencontrent. En tête de l'un des cortéges marche Jupiter (Zeus) tenant le sceptre de la main gauche et le foudre dans la main droite. Le père des dieux est suivi de Junon (Héra), Pallas, Hercule (Héraclès), Apollon jouant de la lyre, Diane (Artémis) portant son arc de la main gauche, Mars (Arès), Vénus (Aphrodite) avec une fleur dans chaque main. Comme le prouvent les anciens croquis de ce monument, la tête de Vénus, restaurée dans l'état actuel, ne regardait pas en avant; la déesse se retournait; la figure qui terminait cette file se trouvait ainsi mise en rapport avec le second cortége de dieux. A la tête de ce dernier on reconnaît Vulcain (Héphaistos) tenant avec ses deux mains un marteau de forgeron, derrière lui Neptune (Poseidon) avec le trident et le dauphin, Mercure (Hermès) avec son caducée et son bélier, enfin Vesta (Hestia). Dans ce bas-relief on a voulu voir une représentation soit du retour de Vulcain,

Digitized by Google

soit de l'arrivée d'Hercule dans l'Olympe, soit encore de la naissance de Pallas. Mais toutes ces interprétations reposent sur une hypothèse fort douteuse, d'après laquelle le sculpteur aurait mal compris plusieurs motifs de la composition originale qu'il avait prise pour modèle. Il n'est donc pas certain qu'en réalité ce bas-relief ait représenté une scène mythologique déterminée.

Ce n'est pas seulement dans les formes que l'auteur s'est efforcé d'imiter le style archaïque; il a aussi donné à chaque divinité des traits qui la caractérisaient avant l'époque classique. Mais il n'a pas été absolument conséquent sous ce rapport; par exemple, au lieu de représenter Mercure barbu, suivant les habitudes de l'art archaïque, il en a fait un jeune homme.

Un croquis se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 202 n. 102). Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 18, 197. Gerhard, Gesammelte akademische Abhandlungen I T. XVI 1, p. 198; dans cet ouvrage p. 351, et dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 424, toute la bibliographie du sujet est réunie. Cf. Overbeck, Kunstmythologie II p. 22 n. 4, p. 33; III p. 27 n. 3, p. 230 n. 1; IV p. 70F; Atlas I 4, IX 27, XII 12, XX 19. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2239—2240. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 60 n. 86.

Ce putéal supporte

440 Un cratère en marbre.

Trouvé entre le tombeau de Caecilia Metella et la Nunziatella (Bottari dans Fea, Miscellanea I p. CCXLIV n. 85). Restaurations: le pied et quelques parties insignifiantes de la vasque.

La vasque de ce cratère finement travaillé est ornée de charmantes arabesques: les anses sortent de masques de Silènes.

Foggini, Mus. cap. IV, 21. Righetti I, 73. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 150 n. 30.

441 (36) Tête d'Hadrien en albâtre oriental.

Il n'y a que la face d'antique. Le buste, formé de deux espèces différentes d'albâtre, ne paraît pas appartenir à la tête.

Comme l'albâtre transparent et brillant ne peut fournir au regard aucune forme nette sur laquelle il s'arrête,

Digitized by Google

ce portrait fait une impression tout à fait contraire aux lois de la plastique; il prouve quelle funeste influence exerça dans l'art antique depuis l'époque d'Hadrien l'emploi que l'on fit de matières précieuses, sans examiner si elles pouvaient ou non servir à la sculpture.

Beschreibung Roms III 1 p. 173 n. 68. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 111 n. 25.

442 (42) **Statue d'une Romaine.**

Découverte en 1817 dans la Vigna Moroni sur la voie Appienne. Il est probable qu'elle ornait un tombeau, puisqu'on rapporte qu'au-dessous d'elle une urne fut trouvée. Restauration: le nez.

La matrone est assise, un pan de la draperie ramené sur le derrière de la tête, le menton appuyé sur la main droite. A l'expression de sa physionomie et à son attitude, on reconnaît qu'elle est plongée dans de tristes pensées. Les plis du vêtement sont creusés à une profondeur exagérée; il faut, semble-t-il, en conclure que cette statue devait être placée non pas en pleine lumière, mais dans la pénombre d'une cella funéraire; car alors il était nécessaire d'exagérer ces plis, pour leur donner une valeur suffisante. Si l'on en juge d'après la coiffure et la vigueur de l'exécution, cette œuvre date de la fin de la république ou du commencement de l'empire.

Righetti I, 81. Montagnani II, 114. Clarac V, pl. 897 n. 2285 A.

Au-dessous du numéro 46 du Musée:

443 **Sarcophage: l'éducation de Bacchus (Dionysos) enfant.**

Il se trouvait avant 1746 à Nepi dans le souterrain de l'église S. Biagio.

Les bas-reliefs qui décorent ce sarcophage sont formés par la réunion de trois scènes très gracieuses, qui reproduisent des originaux excellents. A droite nous voyons des Nymphes occupées à baigner le petit Bacchus (Dionysos); l'une d'elles frappe des cymbales; une autre est agenouillée, et porte de ses deux mains une coupe remplie de fruits, que l'enfant, semble-t-il, mangera après son bain. A gauche est représentée avec beaucoup d'humour la toilette

Digitized by Google

du petit dieu. Bacchus, d'un air grave très comique, est debout sur une pierre; il a déjà la nebris sur la poitrine, et son pied gauche est chaussé d'une petite botte. Un Satyre lui met l'autre botte au pied droit, tandis que Silène aide son jeune maître à appuyer solidement par terre le gros cep de vigne, que tient sa petite main gauche Quant à la Bacchante qui se trouve derrière le Satyre, il est difficile de déterminer avec précision le rôle qu'elle joue dans la scène; car l'avant-bras droit de cette figure est restauré. Toutefois il est très vraisemblable qu'elle se prépare à orner d'une bandelette l'extrémité du cep de vigne que tient Bacchus. Entre ces deux tableaux, le sculpteur a représenté, sans laisser le moindre intervalle, une scène de la danse des outres (Askoliasmos). Il s'agissait, dans cette danse, de sauter sur une outre remplie de vin sans glisser à côté. Celui qui tombait était puni. Sur le bas-relief nous voyons Silène frappant sur le dos avec une courroie un Satyre, qui en dansant est tombé de l'outre figurée à terre auprès de lui.

Foggini, Mus. cap. IV, 60. Righetti I, 161. Cf. Gerhard, Prodromus p. 217 Anm. 32. Braun, Ruinen und Museen p. 155 n. 32. Sur l'Askoliasmos: Arch. Zeitung V (1847) p. 129 et suiv.

444 (48) **Niobide.**

Il n'y a d'antique que le corps, la moitié supérieure du bras droit, le quart supérieur du bras gauche, la cuisse gauche et un morceau de la cuisse droite.

La réplique de Florence mieux conservée a permis de restaurer cette figure avec une exactitude certaine; le jeune homme est tombé sur le genou gauche; tandis que de sa main gauche il s'appuie sur un rocher, il lève les yeux avec une expression douloureuse vers l'endroit, d'où est parti le coup mortel qui l'a atteint.

Bottari, Mus. cap. III, 42. Montagnani II, 65. Righetti I, 76. Clarac IV, pl. 588 n. 1273. Cf. Stark, Niobe p. 250 et suiv.

445 (49) **Tête de femme colossale.**

Restaurations: la plus grande partie du cou et le buste.

Par l'ensemble de ses formes comme par l'expression pathétique de sa physionomie, cette tête d'un caractère

Digitized by Google

grandiose rappelle l'art de la seconde école attique et ressemble de très près aux types de Scopas (voir nrs. 121, 417, 604). L'exécution a tant de vie et de fraîcheur, qu'il n'y a aucune raison pour ne pas voir dans cette tête une œuvre originale. Il nous paraît téméraire de vouloir lui donner un nom; elle est placée actuellement beaucoup trop bas, et l'on ne peut guère se figurer l'effet qu'elle devait produire, quand elle se trouvait à la hauteur considérable, pour laquelle le sculpteur l'avait faite. Les yeux étaient en pierres précieuses ou en verre; ce moyen d'expression n'était employé dans la sculpture de marbre que pour les œuvres exécutées avec le plus grand soin.

Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218.

446 (50) **Torse d'un discobole.**

Ce torse provient d'une réplique du discobole de Myron. L'exécution en est excellente particulièrement sur le dos et sur le côté droit; le style de Myron y est certainement rendu avec plus de fidélité que dans l'exemplaire du Vatican (n. 333). Ce fragment appartenait jadis au sculpteur français Etienne Mounot, qui travailla pendant la seconde moitié du XVII[e] siècle; c'est lui qui le restaura avec tant de maladresse et en fit un guerrier tombant.

Bottari III, 69. Montagnani III, 103. Righetti I, 67. Clarac V, pl. 858 A n. 2212. Cf. Meyer-Schulze zu Winckelmann, Geschichte d. Kunst IX 2 § 37 Anm. 156.

447 (53) **Buste de Lucilla.**

Restaurations: le bout du nez et le piédestal.

L'on croit en général que ce buste d'un travail excellent est un portrait de Julia Domna, épouse de Septime Sévère; mais cette interprétation n'est pas fondée. Par le profil et la coiffure il ressemble beaucoup plutôt aux portraits, que nous connaissons par les monnaies, de Lucilla († 183 ap. J.-C.), sœur de Commode et femme de Lucius Verus.

Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 T. LIX, p. 194 n. 3.

Digitized by Google

448 (61) **Statue de Silène.**

Jadis au Vatican, dans les Appartements Borgia. Restaurations: le bout du nez, les deux bras avec leurs attributs, et d'autres fragments insignifiants.

Cette statue est la meilleure réplique qui se soit conservée de ce type de Silène. L'expression mélancolique qui caractérise la physionomie des ivrognes et la complexion grasse de son corps sont rendues avec une égale perfection. Le restaurateur lui a mis une cruche dans la main droite et une coupe dans la main gauche; on ne peut faire à cette restitution aucune objection sérieuse. Le vieillard commence seulement à boire; il n'a pas encore absorbé la quantité de liquide nécessaire à un buveur de profession, pour que la mélancolie, qui le possède tant qu'il est à jeun, fasse place au sentiment de la satisfaction.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 105, 4 (cf. Prodromus p. 349). Pistolesi, Il Vaticano descritto III, 25. Nibby, Museo Chiaramonti II, 11. Righetti II, 366. Clarac IV, pl. 729 n. 1756. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 157 n. 33.

Chambre des Colombes.

449 (13) **Sarcophage de Prométhée.**

Autrefois à la villa Pamfili.

Si l'on en juge d'après le style des bas-reliefs, ce sarcophage n'est pas antérieur au III[e] siècle ap. J.-C. Au milieu de la face principale est représentée la création de l'homme. Prométhée, ayant auprès de lui une corbeille remplie d'argile, tient appuyée sur ses genoux une figure humaine qu'il vient de modeler. Pallas anime cette image, en lui plaçant sur la tête un papillon, symbole de l'âme (Psyché). Entre le Titan et la déesse on voit debout une seconde image humaine terminée. Au-dessus de Prométhée Clotho file la quenouille de la vie, tandis que Lachésis inscrit sur un globe céleste l'horoscope du nouveau-né. Derrière Prométhée, en bas, la personnification de la terre, Gaia, est couchée, tenant dans ses mains une corne d'abondance, que soutiennent deux enfants (voir

n. 5); en haut on voit l'Océan (Okeanos), reconnaissable à la rame qu'il porte de la main droite, et aux dragons qui se dressent auprès de lui. Devant l'Océan, le Soleil (Hélios) lance son quadrige dans le ciel, tandis qu'au-dessous des chevaux un dieu du vent souffle dans une conque marine. L'homme est donc créé au lever du soleil. La mort de l'homme est représentée par la scène qui se trouve à droite du groupe central. A terre gît le cadavre d'un homme, au-dessus duquel l'âme séparée du corps s'envole sous la forme d'un papillon; Thanatos attristé (voir n. 185) appuie une torche renversée sur la poitrine du mort. Auprès du cadavre est assise une Parque (Moira), qui développe le rouleau de la destinée. Puis l'on voit Mercure (Hermès) emmenant aux Enfers l'âme du défunt, représentée cette fois comme une jeune fille ailée. De même que la création de l'homme a lieu quand le soleil se lève, de même sa mort est mise en relation avec la nuit; au-dessus du cadavre la déesse de la lune, Sélénè, conduit son char à deux chevaux, et derrière le dieu de la mort une femme voilée est debout; suivant toute apparence c'est la personnification de la nuit, Nyx. Entre les jambes de Mercure, apparaît une seconde fois Gaia couchée. Aux pieds de la Gaia qui est représentée à l'autre extrémité du bas-relief, se voit le groupe connu de l'Amour et de Psyché qui s'embrassent (voir n. 457). Ce groupe serait mieux à sa place entre la scène qui représente la création de l'homme et la scène de la mort; car alors dans un ordre logique il symboliserait la toute-puissance de l'Amour qui répand le bonheur sur la vie. A gauche du groupe, Vulcain (Hephaistos) et trois Cyclopes forgent à l'entrée d'une caverne; ce tableau fait évidemment allusion au rapt du feu par Prométhée. Un peu plus loin, un homme et une femme nus sont debout sous un arbre; on n'a pas encore interprété avec certitude ces deux figures, dans lesquelles les uns voient Deucalion et Pyrrha, les autres Adam et Eve. Sur l'autre face latérale et symétriquement par rapport à la scène de la forge, sont représentés le châtiment et la délivrance de Prométhée. Le Titan, enchaîné

Digitized by Google

au rocher, est dévoré par l'aigle. Mais déjà Hercule (Héraclès) s'avance, l'arc tendu, pour tuer l'oiseau. Sur une hauteur qui est figurée derrière le héros, est assis le vieux dieu de la montagne du Caucase. Dans les groupes qui représentent la création de l'homme par Prométhée, la naissance et la mort, le jour et la nuit sont placés l'un en face de l'autre; de même dans les bas-reliefs des faces latérales qui se rattachent à ces groupes principaux, se correspondent le crime de Prométhée, c'est à dire le rapt du feu symbolisé par la forge, et la délivrance du Titan.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 72, 405; II 65, 838a, 838b. Ann. dell' Inst. 1847 Tav. d'agg. Q R, p. 306 et suiv.: là est réunie toute la bibliographie antérieure. Wiener archäol. Vorlegeblätter, Serie D T. XI 4. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1413 Fig. 1568. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 169 et suiv. Ann. dell' Inst. 1860 p. 369 et suiv.

Au-dessus, dans le mur:

450 Mosaïque des colombes.

Trouvée en 1737 par Alessandro Furietti dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXXXV n. 56. Giornale de' Letterati, Roma 1745, p. 183); donnée au Musée en 1765 par Clément XIII.

Le plus fameux des maîtres mosaïstes de l'antiquité, Sosos, fit à Pergame une mosaïque représentant le sol d'une salle à manger qui n'aurait pas été balayée; nous pouvons nous faire une idée de cette œuvre, grâce à une mosaïque qui se trouve au Musée du Latran (n. 694). Toutefois le centre même, semble-t-il, du tableau, qui représentait le parquet couvert des restes du repas, était occupé par un groupe d'animaux «Ce qu'il y a de plus merveilleux dans cette mosaïque», écrit Pline (n. h. 36, 184) à la fin de la description qu'il nous en donne, «c'est une colombe qui boit, et qui obscurcit l'eau par l'ombre de sa tête; d'autres colombes sont perchées sur le bord du canthare, et font leur toilette.» Notre mosaïque a été évidemment inspirée par cette œuvre de Sosos; mais elle reproduit l'original dans le style décoratif; car nous n'y voyons pas cette ombre fameuse, dont, suivant Pline, le

Digitized by Google

coloris était d'une si remarquable finesse. A la villa d'Hadrien, cette mosaïque n'était pas comme actuellement encastrée dans un mur; mais, entourée d'une bordure très finement exécutée, elle se trouvait au centre d'un parquet en mosaïque plus grossière.

Furietti, De Musivis T. 1 p. 29 et suiv. Foggini, Mus. cap. IV, 69. Millin, Gal. myth. pl. 43, 190. Righetti I, 40. Penna, Viaggio pittorico della villa Hadriana III 60. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 100, 400. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 55, 274. Cf. Beschreibung Roms III 1 p. 193 n. 101. Braun, Ruinen und Museen p. 146 n. 26. Brunn, Gesch. der gr. Künstler II p. 312. Overbeck, Schriftquellen n. 2158—2160. Journal of hellenic studies XI (1890) p. 193—194. Un fragment de la bordure se trouve à l'Augusteum de Dresde: Hettner, Die Bildwerke der kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 228.

Sur la console du bas:

451 (28) **Double hermès, formé des têtes de deux divinités des eaux.**

L'on a trouvé dans le sanctuaire de Diana Nemorensis un double hermès en marbre pareil à celui-ci, qui était dédié à Diane d'après l'inscription gravée sur le fût, et des répliques en terre cuite des deux têtes. Nous devons bien admettre que ces deux types avaient quelque rapport avec le sanctuaire de Diane; on peut donc y voir les personnifications des deux lacs voisins, le lac de Nemi et le lac d'Albano. Malheureusement l'on ne sait pas où a été trouvé le double hermès du Capitole; aussi l'on ne peut dire avec précision si la même dénomination doit lui être appliquée.

Bottari, Mus. cap. I Animadversiones T. 3 p. 6. Montagnani III 1 T. 3 p. 17. Cf. Beschreibung Roms III 1 p. 189 n. 83. Bull. dell' Inst. 1855 p. 227—228. Römische Mittheilungen I 1886 p. 60—61. Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz p. 159.

452 (37) **Sarcophage d'Endymion.**

Si l'on en juge d'après l'exécution grossière des griffons et des animaux marins et d'après les lettres de l'inscription, le couvercle de ce sarcophage date au plus tôt de la fin du IIIe siècle avant J.-C.; il forme un contraste frappant avec les bas-reliefs des parois, dont le

Digitized by Google

travail soigné et élégant donne l'impression d'une œuvre moderne. Il est évident que l'auteur de ces sculptures s'est servi d'un fermoir, instrument que ne connaissaient pas les artistes de l'antiquité. Il semble donc que ce sarcophage ou bien soit complètement moderne ou bien ait été retouché par une main moderne qui n'a rien laissé subsister de l'ancien épiderme. Néanmoins les motifs sont certainement antiques; on les retrouve sous une forme plus ou moins analogue sur d'autres sarcophages d'Endymion, dont l'authenticité est incontestable. Toutefois il faut faire une exception pour le papillon gravé dans le marbre près du chêne à l'extrémité gauche du bas-relief; ce détail est sans aucun doute une addition moderne.

D'après l'inscription du couvercle, ce sarcophage avait été consacré à une certaine Gerontia par ses parents. Un épigraphiste de la seconde moitié du XVII[e] siècle, Fabretti, a publié cette inscription en ajoutant qu'elle se trouve sur un sarcophage d'un excellent travail, qu'il a vu dans la Vigna Monciatti près de la Porta Ostiensis.

Foggini, Mus. cap. IV, 24 et p. 121. Righetti I, 140. Hirt, Bilderbuch T. V 8. Cf. Gerhard, Prodromus p. 259. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 51 et suiv. Braun, Ruinen und Museen p. 143 n. 25. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 266*. — L'inscription: Fabretti, Inscriptiones antiquae p. 757 n. 625. Corpus inscr. lat. VI 3 n. 19037.

453 (61) **Tête d'un Romain.**

Restaurations: quelques parties des oreilles. Le buste composé de plusieurs morceaux de marbre nuancé et de différentes espèces d'albâtre est bien antique, mais n'appartient pas à la tête.

Par le caractère de l'exécution, comme par l'aspect des cheveux et de la barbe coupés tout ras avec le ciseau, cette tête paraît dater de la seconde moitié du III[e] siècle ap. J.-C.; elle nous montre une fois de plus qu'à cette époque l'art du portrait produisait encore des œuvres de premier ordre. L'individualité physique et morale du personnage représenté est rendue avec une vérité vraiment merveilleuse; l'artiste a surtout réussi à donner l'impression du faux regard.

Digitized by Google

Près de la fenêtre, à gauche:

454 (83) **Plaque de marbre connue sous le nom de Tabula Iliaca.**

Trouvée peu de temps avant l'année 1683 près de l'Osteria delle Fratocchie sur l'emplacement de l'ancienne Bovillae; transportée au Musée sous Clément XIII.

Cette plaque est faite d'un marbre à grain très fin, nommé Palombino, qui se prête fort bien à un travail minutieux. L'exécution n'en a pas été achevée; l'artiste n'a fait qu'esquisser légèrement les bas-reliefs et a négligé de sculpter les détails. La partie centrale de la plaque représente, comme l'indique une inscription gravée au-dessous de la porte de la ville, la destruction de Troie d'après Stésichore. Un peu plus bas, une autre inscription énumère les poëmes épiques du cycle troyen, dont les sujets sont reproduits dans les bas-reliefs ou indiqués dans les inscriptions de cette tabula. Enfin un distique, gravé sur la bande qui court au-dessous du sujet central, nous apprend que le fabricant de la tabula ou bien l'auteur de l'original fut un certain Theodoros; or, d'après une indication qui nous est fournie par une autre plaque de marbre semblable, nous devons admettre que ce Theodoros vivait à l'époque d'Auguste. La bande qui s'étend au-dessus du sujet central et dont l'extrémité gauche a disparu, représente des scènes tirées du premier livre de l'Iliade; sur les bandes qui se succèdent de haut en bas dans la partie droite de la tabula, on voit des scènes empruntées aux douze derniers livres de cette épopée. L'inscription du pilier, qui limite à droite le sujet central, est un résumé très concis de l'Iliade depuis le septième livre jusqu'à la fin; mais le treizième, le quatorzième et le quinzième livre sont omis. Les deux bandes qui se développent au-dessous du sujet central contiennent une série de scènes tirées de l'Ethiopide et de la petite Iliade. D'après la disposition de la partie conservée, on peut se figurer quelle était la décoration du côté gauche de la plaque de marbre, aujourd'hui disparu. La bande supérieure, qui se rapporte au premier livre de l'Iliade, con-

Digitized by Google

tinuait jusqu'à l'extrémité gauche de la tabula. Au-dessous de cette bande et à gauche d'un pilier qui portait une inscription et qui n'existe plus, étaient représentées des scènes empruntées aux livres II—XII du poëme. L'inscription gravée sur le pilier qui a disparu résumait le sujet de l'épopée du livre II au livre VI.

L'explication détaillée de tous ces motifs, dont quelques-uns reproduisent d'excellents originaux, nous entraînerait beaucoup trop loin; aussi nous nous contenterons d'ajouter quelques observations sur l'usage de cette plaque et des autres tabulae du même genre. D'après le distique gravé sur notre exemplaire, il est évident que cette tabula était destinée à représenter les sujets des poëmes homériques. L'on a voulu en conclure qu'elle avait joué un rôle dans l'enseignement des écoles; mais il est difficile de croire que ces plaques de marbre aient eu un pareil emploi. Nous ne pouvons pas admettre que ces tabulae étaient accrochées aux murs dans les salles d'école, et que les maîtres s'en servaient pour leurs explications; la petitesse des bas-reliefs et des inscriptions s'oppose à ce que l'on accepte cette hypothèse. Pour la même raison il est impossible de croire, comme on l'a proposé, qu'elles se trouvaient pendant la classe entre les mains des élèves, pour faire en quelque sorte l'office d'un manuel. En outre à une époque, où l'on connaissait le parchemin et le papyrus, l'emploi de tabulae en pierre aurait été un luxe tout à fait superflu. Suivant l'opinion la plus vraisemblable ces plaques de marbre reproduisaient sans doute des dessins coloriés, dont on se servait pour l'enseignement; mais elles n'étaient pas fabriquées pour cet usage; elles étaient probablement destinées à décorer les murs, les rayons ou les scrinia soit d'une bibliothèque soit d'un cabinet de travail.

O. Jahn, Griechische Bilderchroniken T. I, I*, p. 2—4 (là se trouve réunie toute la bibliographie antérieure), p. 10—12, p. 16—19, p. 21—38, p. 61, p. 62—68, p. 82, p. 83. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums T. XIII, Fig. 775 p. 716. Cf. Loewy, Inschriften gr. Bildhauer n. 454. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 67—68.

Digitized by Google

A la même catégorie de monuments que le n. 454 appartiennent les deux fragments, qui ont été accrochés au mur du côté droit de la fenêtre.

455 (83 A) 456 (83 B) **Deux fragments de Tabulae Iliacae, qui représentaient le bouclier d'Achille.**

L'un des deux fragments, celui qui au Musée se trouve en bas (83 A), fut découvert en 1882 dans la Via Venti Settembre près de l'église S. Maria della Vittoria. On ignore où a été trouvé l'autre (83 B); il fut donné par Augusto Castellani au Musée en 1874.

La décoration de ces deux petits monuments se rapporte à la description du bouclier d'Achille dans le XVIIIe livre de l'Iliade. La tabula, dont provient le plus grand fragment placé au-dessus (83 A), n'était pas une plaque du marbre dit Palombino employé d'habitude en pareil cas; elle était en marbre jaune (giallo antico). Comme il est difficile de reproduire de petits sujets figurés sur cette pierre relativement dure, les reliefs de cette tabula sont peu saillants et mal exécutés. La tabula était ronde comme le bouclier lui-même. L'inscription placée presque au milieu nous apprend qu'elle est l'œuvre de Theodoros (voir n. 454). Sur la bordure qui entoure les bas-reliefs, ont été gravés en lettres microscopiques les vers 483—618 du XVIIIe livre de l'Iliade. L'objet représenté à l'envers du bouclier, et qui ne s'est pas entièrement conservé, avait la forme d'un autel élevé sur deux marches et surmonté de deux grands acrotères; toute la surface en était couverte de petits carrés, comme un échiquier. Dans chacun de ces carrés était inscrite une lettre. Si l'on commence par la lettre A qui se trouve au centre, dans quelque sens qu'on lise, à droite ou à gauche, horizontalement ou verticalement, on retrouve toujours le même hexamètre: Ἀσπὶς Ἀχιλλῆος Θεοδώρηος καθ' Ὅμηρον (le bouclier d'Achille, fait par Theodoros d'après Homère). C'est un jeu semblable de lettres qui a été placé en caractères plus grands au-dessous de l'autel (ἱέ)ρεια ἱερεῖ (la prêtresse au prêtre). Quant à l'objet gravé sur l'autre fragment (83 B), il était lui aussi couvert

Digitized by Google

de lettres inscrites dans des carrés; mais on ne peut pas en restituer la forme avec certitude. Il semble toutefois que l'inscription, lisible dans plusieurs sens, ait été la suivante: ['Ασπὶς] 'Αχίλλειος, Θεοδώρηος ἡ τ[έχνη]: le bouclier d'Achille, œuvre de Theodoros. Puisque ces deux tabulae étaient décorées à l'envers, elles n'étaient certainement pas encastrées dans un mur; elle devaient être disposées de telle manière, qu'on pût en examiner les deux faces.

Römische Mittheilungen VI (1891) T. IV—VI, p. 183—207.

Cabinet de Vénus.

457 (2) **Groupe, un garçon et une fille se tenant embrassés.**

Trouvé sur l'Aventin; donné au Musée en 1749 par Benoît XIV. Restaurations: dans le garçon, le nez, la partie gauche de l'occiput, quelques fragments du cou, la main droite — mais cette main a été restaurée exactement, comme le prouvent les amorces de trois doigts qui se sont conservées sur le visage de la fille —, la paume de la main gauche — les doigts de cette main sont antiques —, le pied gauche; dans la fille, le nez, la main droite sauf l'extrémité du petit doigt; en outre la plus grande partie de la plinthe.

Ce groupe représente un garçon et une fille qui plaisantent ensemble. Avec la main gauche le garçon a rapproché de sa tête la tête de sa petite amie, et il cherche à lui ouvrir la bouche avec l'index de la main droite, soit pour compter ses petites dents soit pour tout autre amusement du même genre. Ce contact réciproque éveille la sensualité chez les deux enfants; le désir est plus faible chez le garçon, dont la physionomie exprime surtout une curiosité maline; il est plus fort chez la fillette, qui regarde son compagnon d'un œil mi-clos et langoureux, qui appuie sa joue droite sur son épaule gauche, et qui de la main droite cherche à attirer sa tête tout près d'elle. Mais ils sont tous deux trop innocents encore, pour savoir comment leur désir pourrait être satisfait. Cette innocence est exprimée avec un talent merveilleux; chacun des détails qui servent à la rendre concourt en même

Digitized by Google

temps à la beauté esthétique du groupe. Le garçon tient sa jambe gauche tendue obliquement devant le bas du corps de la fillette; c'est en quelque sorte une barrière qui empêche le rapprochement sexuel; d'autre part les parties inférieures des deux figures se croisent, et cette attitude donne naissance à un grand nombre de belles lignes très variées. Le bas du torse et les jambes de la fillette sont recouvertes d'une draperie; ce détail est très significatif pour l'idée que l'artiste a voulu exprimer; en même temps il augmente l'harmonie de la composition, parce qu'il rétablit l'équilibre entre le corps délicat de la fillette et le corps plus vigoureux du garçon. Ce groupe n'est pas un groupe mythologique, mais une scène de genre; ce qui le prouve, c'est le type de visage du garçon: la forte saillie du nez au-dessous du front et le développement des mâchoires donnent à sa figure un caractère tout à fait individuel. Cette œuvre est le produit d'une tendance artistique, qui fit son apparition à l'époque d'Alexandre le Grand et atteignit son complet épanouissement pendant la période hellénistique; on s'efforçait alors de traiter des problèmes physiologiques sous une forme gracieusement sensuelle. Nous pouvons fixer, pour la composition de l'original, une date inférieure extrême, grâce à des terres cuites, provenant surtout de l'Asie-Mineure, qui présupposent l'existence du groupe en marbre, et dont le style dénote le second siècle avant J.-C. Dans quelques-unes de ces terres cuites comme dans plusieurs répliques en marbre, les deux figures sont ailées; il faut bien y voir alors l'Amour et Psyché. Cette transformation du sujet eut pour conséquence des changements regrettables dans la composition de l'original. La beauté harmonieuse des contours est détruite par l'addition des ailes. Comme il eût été absolument dépourvu de sens, que l'Amour s'amusât à ouvrir la bouche de Psyché, on renonça à ce détail de genre, et les deux figures s'embrassèrent tout simplement. Ces modifications firent disparaître le contraste qui existait dans le groupe original entre le désir voluptueux et l'innocence du couple. On donna aux deux

Digitized by Google

physionomies une expression sentimentale; la jambe gauche du garçon fut placée d'aplomb ou presque d'aplomb — en somme, non-seulement le sujet du groupe fut complètement transformé, mais encore l'œuvre perdit beaucoup de sa beauté formelle.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 54, 681. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums III, p. 1426 Fig. 1576. Les autres publications sont réunies dans Stephani, Compte-rendu pour 1877 p. 160 n. 1. Cf. Archäol. Zeitung XLII (1884) p. 14 et suiv. Pottier et Reinach, La nécropole de Myrina I p. 410 et suiv. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 1370—1371. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, cl. di scienze morali V (1889) p. 841 et suiv. — Les groupes de terres cuites: Pottier et Reinach, Loc. cit. p. 411 not. 3, 4. Archäolog. Anzeiger 1892 p. 105 n. 11.

458 (1) **Statue de Vénus (Aphrodite).**

C'est probablement la même statue que la statue de Vénus en marbre de Paros, qui fut trouvée sous Clément X en face l'église S. Vitale (entre le Quirinal et le Viminal), puis qui fut conservée dans la «Casa dei Sig^ri^ Stati»: S. Bartoli, Mem. 27 (dans Fea, Miscellanea I p. CCLXXVIII = Venuti, Roma antica p. 302), et Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXVIII n. 104. Cf. Bull. dell' Inst. 1865 p. 198. J'ignore la source du renseignement que l'on trouve dans tous les manuels, et d'après lequel cette statue aurait été découverte murée comme un trésor. L'inscription gravée sur la base nous apprend qu'elle fut transportée au Musée du Capitole sous Benoît XIV en 1752. Restaurations: le bout du nez, l'index de la main gauche, tous les doigts de la main droite ainsi qu'une partie du poignet.

Cette statue est un des types dérivés de la Vénus de Cnide de Praxitèle (voir n. 316); ce n'est donc pas un original au sens le plus strict du mot. Toutefois l'harmonie merveilleuse qui règne dans cette œuvre entre l'idée et la forme prouve que ce n'est pas la copie d'un de ces types dérivés, mais le travail original de l'artiste qui a ainsi modifié la création de Praxitèle. L'auteur de cette statue a représenté la déesse de l'amour dans un moment qui est postérieur à l'instant précis fixé dans l'œuvre du maître. La Vénus de Cnide se dépouille de ses derniers vêtements; la Vénus du Capitole est déjà toute dévêtue. Une des conséquences de cette transformation, c'est que le sentiment de la pudeur est beaucoup plus marqué. Tandis que la Vénus de Cnide fait de

Digitized by Google

la main droite un mouvement involontaire pour cacher son sexe, la Vénus du Capitole tient sa main droite devant cette partie de son corps et son bras gauche devant sa poitrine. Elle ne se tient pas droite, dans une attitude dégagée; elle se courbe un peu en avant et se replie légèrement sur elle-même; cette pose donne presque l'impression de l'inquiétude. En outre dans notre statue le corps est plus élancé que dans l'œuvre de Praxitèle. Ce qui prouve l'intelligence très fine de l'artiste, c'est qu'il a modifié dans le même sens la forme du vase qui se trouve auprès de la statue; il a remplacé la pesante hydrie par une espèce de lécythe allongé. Il a aussi dans certains détails tenu compte du goût de l'époque plus récente, pendant laquelle il vivait; la coiffure de la déesse est plus compliquée; la draperie est ornée d'une frange. Le nu est traité dans cette statue avec un naturalisme d'une incomparable beauté, dont on ne trouve aucune trace dans les sculptures qui datent certainement du temps de l'empire. Il semble donc que cette statue remonte à une époque plus ancienne, par exemple au troisième ou au second siècle avant J.-C. Le dos est travaillé avec beaucoup de soin et a un caractère individuel; il est donc très probable que l'artiste a rendu plus ou moins exactement un modèle vivant.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 26, 278. Toute la bibliographie est réunie dans Bernoulli, Aphrodite p. 223 et Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1459. Cf. Monumenti antichi pubbl. per cura dell' Acc. dei Lincei I (1892) p. 967.

459 (3) **Léda avec le cygne.**

Restaurations: quelques fragments insignifiants au bras droit, à la draperie et aux pieds, la tête et le cou du cygne.

Une jeune femme cherche à protéger un cygne contre un danger qui le menace d'en haut. Elle vient de se lever du siége sur lequel elle était assise; de sa main droite elle appuie le cygne contre sa cuisse droite et elle étend au-dessus de l'oiseau, comme pour le garantir, son manteau qu'elle tient levé de la main gauche. Pour le public romain, ce groupe représentait naturellement Léda, dont

Digitized by Google

la figure lui était connue, cherchant à protéger Jupiter (Zeus), qui s'était métamorphosé en cygne pour s'unir à elle, contre l'aigle qui fondait sur lui. Mais on peut se demander si l'artiste, qui composa le groupe original, n'associait pas à son œuvre une idée différente. L'expression peu agitée de la physionomie, la simplicité sévère de la coiffure, la manière dont est traité le chiton qui épouse les formes du corps: tous ces détails dénotent un original grec de la fin du V[e] siècle. Or c'est seulement à propos de Némésis, la déesse de Rhamnus, que la poésie grecque antérieure à Euripide, dans les œuvres qui nous en sont parvenues, raconte la métamorphose de Jupiter en un cygne. Euripide le premier transporta cette métamorphose dans le mythe de Léda; depuis lors peu à peu la version plus récente rejeta dans l'ombre la tradition plus ancienne. Il est donc très possible que le groupe original représentât Némésis et non Léda.

Bottari III, 41. Montagnani II, 64. Clarac III, pl. 411 n. 715. Overbeck, Kunstmythologie II p. 493 n. 9; Atlas VIII 2. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 204. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Vasen p. 9—12.

Chambre des bustes impériaux.

Au milieu de la chambre:

460 (84) **Statue, portrait d'une Romaine.**

Restaurations: le bout du nez, tous les doigts de la main gauche, trois doigts de la main droite, quelques morceaux du bord de la plinthe. La tête a été replacée sur le corps, mais elle lui appartient certainement.

Cette statue représente une dame distinguée, commodément assise, l'avant-bras gauche appuyé sur le dossier de son fauteuil, le bras droit allongé sur la cuisse; cette attitude fait valoir, en leur donnant une beauté calme, le développement du corps et les formes des membres. Une statue du Musée Torlonia, dans laquelle nous devons reconnaître une œuvre originale du temps d'Alexandre ou des Diadoques, prouve que ce motif est emprunté à l'art grec. Plus ou moins modifié, il servit à représenter sous l'empire des Romaines de la haute so-

Digitized by Google

ciété. Si l'on juge d'après la coiffure et d'après le procédé employé pour indiquer les pupilles, notre statue est le portrait d'une dame de l'époque des Antonins. Il est inutile de réfuter longuement l'opinion courante, qui veut y voir Agrippine, l'épouse de Germanicus. Il y a dans cette même chambre, numéro 10 du Musée, une tête que l'on peut considérer avec certitude comme un portrait d'Agrippine; si on la compare avec celle de notre statue, on constatera que le type en est absolument différent.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 68, 371, où est réunie toute la bibliographie antérieure. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II³ p. 445 Fig. 154 o. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 232 Fig. 192. Cf. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 245—247. — La statue du Musée Torlonia: Mon. dell' Inst. XI 11; Ann. 1879 p. 182 et suiv. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XX 77. Cf. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 295—297, p. 326—329.

Encastré dans le mur de gauche:

461 (89) **Bas-relief, la délivrance d'Andromède.**

Trouvé sur la Piazza Ss. Apostoli, lorsque l'on y creusa les fondations du palais Muti (Bartoli dans Fea, Miscellanea I p. CCXXXIII n. 45); puis transporté à la villa Pamfili. Restaurations: le bord supérieur et l'angle supérieur droit de la plaque de marbre, avec la partie du rocher qui dépasse la tête de Persée; dans la figure d'Andromède, le bout du nez, la main gauche, et quelques morceaux de la draperie; dans la figure de Persée, la moitié inférieure de la jambe droite et toute la jambe gauche — pourtant l'aile gauche du pied gauche est antique —; dans le monstre marin le bout de la gueule.

Persée a tué le monstre marin, auquel Andromède était offerte en victime; d'un air fort galant il aide la vierge, qu'il vient de sauver, à descendre du rocher sur lequel elle avait été enchaînée et devait attendre la mort. Ce qui fait le charme de ce groupe, c'est le contraste entre l'aspect vigoureux du jeune héros et la figure délicate, au mouvement si gracieux, d'Andromède. Ce bas-relief est traité d'une manière pittoresque, comme on le reconnaît surtout dans le fond de rochers d'une exécution si finie; en outre cette scène revient fréquemment dans les peintures murales de la Campanie; nous devons donc admettre que notre bas-relief a été inspiré par un tableau,

Digitized by Google

et peut-être par le Persée de Nicias, un peintre qui vivait au temps d'Alexandre le Grand. Jusque dans ses périodes les plus récentes l'art antique a toujours senti qu'il fallait grouper harmonieusement toute la composition dans son cadre; aussi est-on surpris de voir le grand espace vide qui existe entre Persée et le rocher qu'anime la figure d'Andromède. Sans doute dans l'antiquité ce défaut était racheté par la couleur qui, sur ce bas-relief comme dans les fresques, représentait à la partie inférieure un gazon verdoyant et au-dessus la mer bleue. L'on raconte qu'en même temps et à la même place deux autres bas-reliefs avaient été trouvés; mais que le marquis Muti les fit briser et enterrer de nouveau, furieux de ce que le gouvernement eût mis sous séquestre le bas-relief de Persée. Evidemment tous ces bas-reliefs étaient encastrés dans les parois d'une salle ou d'un portique. Ils constituaient par conséquent une décoration, pour laquelle on employait en général des tableaux; il est donc vraisemblable que la polychromie leur donnait plus ou moins l'aspect et le caractère d'une peinture.

Foggini, Mus. cap. IV, 52. Barbault, Les plus beaux mon. de Rome pl. 63. Braun, Zwölf Basreliefs T. X. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XII. Toute la bibliographie antérieure est réunie dans Fedde, De Perseo et Andromeda (Berolini 1860) p. 63 n. 1. Cf. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 150, p. 151. — Pour les peintures murales: Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 140—141.

462 (92) **Bas-relief, Endymion au repos.**

Trouvé sous Clément XI sur l'Aventin (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXVI n. 21). Restaurations: dans la figure d'Endymion quatre boucles, la partie antérieure du pied droit, l'orteil du pied gauche, la pointe de l'épieu, en outre tous les bords de la plaque de marbre. Je n'ai pas retrouvé trace d'un travail de retouche dans le fond de rochers. Cf. Archäolog. Anzeiger XXII (1864) p. 266*.

Endymion, fatigué par la chasse, s'est laissé tomber sur un rocher et s'y est assoupi. Son chien, qui monte auprès de lui sur le rocher et qui lève la tête en aboyant, nous indique l'approche de Sélénè. La pose abandonnée du beau jeune homme endormi est d'une grâce charmante.

Digitized by Google

Ce bas-relief semble, lui aussi, avoir été inspiré par une peinture, et donne lieu aux mêmes observations que le n. 461 (89).

Foggini IV, 53. Righetti I, 16. Braun, Zwölf Basreliefs T. IX. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XIII. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 70. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 156. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

La série des bustes d'empereurs.

Je serais entraîné beaucoup trop loin, si je voulais examiner chacun de ces portraits et en donner la bibliographie; aussi je me borne à signaler tous ceux dont la désignation est certaine ou vraisemblable; je n'ajoute quelques courtes observations que dans les cas où il est nécessaire de démontrer formellement mon opinion. En outre, je préviendrai le lecteur toutes les fois que pour les portraits mes dénominations différeront de celles de Bernoulli, auquel nous devons les plus récentes recherches sur l'iconographie des empereurs. Quant aux exemplaires, pour lesquels on ne peut fixer aucun nom, je m'y arrête seulement lorsqu'ils présentent quelque particularité artistique. Un examen même rapide des bustes dont l'identification n'est pas douteuse est fort instructif; car les différents types de physionomie correspondent aux principales phases de l'histoire de l'empire. Chez les membres de la gens Julia, les formes de la tête sont absolument belles ou tout au moins normales. Lorsque l'on étudie les types des empereurs qui suivent et de leurs parents jusqu'à Septime Sévère, on se sent en présence de personnalités, chez lesquelles le sang italique l'emporte encore, et qui se rattachent par des liens étroits à la civilisation gréco-romaine. C'est dans la tête de Septime Sévère que nous reconnaissons pour la première fois un élément étranger, non italique; cet élément apparaît depuis lors de plus en plus fréquemment et s'accentue toujours davantage; il domine complètement dans la physionomie sauvage du barbare Maximin de Thrace (numéro 62 du Musée). Peu de portraits appartenant à cette série

Digitized by Google

rappellent, comme celui de Trajan Dèce (numéro 70 du Musée), le type, que nous sommes habitués à désigner sous le nom de type romain. La type de Constance Chlore (numéro 81 du Musée) se distingue par une boursouflure maladive: c'est là un caractère propre à plusieurs empereurs Illyriens. En outre cette série permet de saisir parfaitement d'un coup d'œil la décadence progressive de l'art, décadence qui pourtant est plus lente dans le portrait que dans le domaine des créations idéales (voir nrs. 57, 226, 309, 453, 567). Sous Julien l'Apostat (numéro 82 du Musée, numéros du guide 490, 491) il semble y avoir eu un essai de renaissance. Après cette tentative l'art dépérit sans interruption et finit par tomber dans les grimaces du byzantinisme (voir numéro 83 du Musée).

4. Probablement un portrait de Tibère pendant les dernières années de sa vie († 37 ap. J.-C.).
5. On y voit généralement un portrait de Tibère. C'est beaucoup plutôt Germanicus († 19 ap. J.-C.).
7. Probablement Drusus l'aîné († 9 av. J.-C.).
8. Peut-être Antonia († 38 ap. J.-C.), femme de Drusus l'aîné.
10. Agrippine († 33 ap. J.-C.), femme de Germanicus.
11. Caligula († 41). Le style de l'exécution a quelque chose d'étrange. Ce buste est-il moderne ou bien est-il le produit d'un art antique, mais local? Je n'ose trancher la question.
16. Néron († 68). La plus grande partie de la tête a été restaurée au XVIIe siècle.
18. Galba († 69); œuvre maniérée du XVIIe siècle.
19. Othon († 69).
20. Vitellius († 69). On a mis en doute l'authenticité de ce buste; néanmoins il paraît bien antique.
21. Vespasien († 79).
23. Peut-être Julie, fille de Titus.
25. Domitia († sous Trajan), femme de Domitien, physionomie aussi gracieuse que distinguée. Ce buste est un des plus beaux portraits de la collection.

Digitized by Google

26. Nerva († 98), buste du XVIIe siècle.
27. Trajan († 117).
28. Plotine († 129), femme de Trajan.
29. 30. En général on considère le buste n. 29 comme le portrait de Marciana, sœur de Trajan, et le buste n. 30 comme celui de Matidie, fille de Marciana. Tous deux paraissent représenter Matidie à deux âges différents.

Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 T. XXXI p. 98, 3 suppose que le n. 29 représente Marciana et plus loin, p. 104, il ne donne point de nom à l'autre exemplaire.

31, 32. Hadrien († 138).
33. Sabine, femme d'Hadrien. Ce buste est un des échantillons les plus caractéristiques de la technique en marbre du temps; le nez, inexactement restauré, ne s'accorde pas avec l'ensemble de la tête. L'impératrice est représentée avec une couronne d'épis et une stéphanè, par conséquent en Cérès.
34. Aelius César († 138), fils adoptif d'Hadrien.

Selon Bernoulli II 2 p. 135, p. 230 n. 2, Commode.

35. Antonin le Pieux († 161).
36. Faustine l'aînée († 141), femme d'Antonin le Pieux.
37. Marc-Aurèle jeune († 180).
38. Marc-Aurèle plus âgé.
39. Portrait de Faustine la jeune († 175), femme de Marc-Aurèle, pendant sa jeunesse.
41. Lucius Verus († 169), fils adoptif d'Antonin le Pieux, et pendant un certain temps collègue de Marc-Aurèle.
43. Commode jeune († 192).
45. Probablement Pertinax († 193). Voir n. 311.
47. Certainement ce n'est pas Manlia Scantilla, femme de Didius Julianus; c'est plutôt Cornelia Paula, qu'Elagabal épousa en l'année 219.
48. Ce n'est point Pescennius Niger, mais évidemment Macrin († 218). Voir n. 207.
49. Ce buste d'une exécution très soignée est le portrait d'un personnage inconnu qui vivait sous Hadrien. D'après l'inscription gravée sur le piédestal, c'est

Digitized by Google

l'œuvre d'un certain Zénas; comme ce nom très-rare se retrouve sur une inscription d'Aphrodisias (en Carie), Zénas semble avoir appartenu à l'école de sculpture de cette ville. Ce marbre reproduit avec beaucoup de finesse les caractères particuliers du style des bronzes, avec plus de finesse certainement qu'il n'y en a dans le couple de Centaures des deux Aphrodisiens Aristeas et Papias (nrs. 512, 513).

Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer p. 268 n. 383b.

50. Peut-être un mauvais buste de Septime Sévère († 211).
51. Septime Sévère.
52. Sans doute un portrait relativement jeune de Julia Domna († 217), femme de Septime Sévère. La coiffure est mobile, afin qu'il fût possible de la remplacer par une autre, selon les variations de la mode. (Voir nrs. 114, 309.)
53. Caracalla († 217). Voir n. 226.
54. Paraît être un mauvais buste du même empereur.
59. Peut-être Julia Maesa († 223), grand-mère d'Elagabal.
62. Maximin de Thrace († 238). Ce portrait est une œuvre remarquable pour l'époque; il rend merveilleusement la grossièreté barbare et la brutale énergie de cet empereur.
63. Maxime († 238), fils de Maximin. Cette désignation est certaine: le buste ressemble parfaitement aux portraits de ce César que nous connaissons par les monnaies; en outre la tête de Maxime reproduit d'une manière frappante celle de son père.
64. Probablement le premier Gordien l'Africain († 238).
65. Probablement le second Gordien l'Africain († 238).
66. Pupien († 238).
69. Philippe César († 249), fils de l'empereur Philippe l'Arabe. Voir n. 233.

Bernoulli II 2 p. 161—162.

70. Trajan Dèce († 251).
72. Probablement Hostilien († 251), second fils de Trajan Dèce.

Digitized by Google

79. Ce buste est en général considéré comme le portrait de Carin († 285). Mais l'inscription gravée sur le piédestal est certainement moderne; en outre la tête n'offre aucune ressemblance avec les effigies monétaires de cet empereur, et le style dénote une époque antérieure.

80. Il est impossible de soutenir que c'est un portrait de Dioclétien. Ce buste semble être beaucoup plutôt une œuvre très sèche des premiers temps de l'empire. On l'a reconnu dernièrement pour un portrait de Marcus Ulpius Traianus, père de l'empereur Trajan. Le profil de ce personnage que nous connaissons par des monnaies présente en effet une grande ressemblance avec celui du buste de Capitole.

Bernoulli II 2 T. XXVIII[ab] p. 90—91.

81. Cette tête colossale, qui se trouvait jadis au Vatican, ressemble si parfaitement aux portraits de Constance Chlore († 304) fournis par les monnaies, qu'il est impossible de ne pas y reconnaître cet empereur. Les cheveux sont traités d'après le procédé en usage à la fin du troisième siècle et au commencement du quatrième. Mais d'autre part il est fort curieux que dans un portrait de cette époque les pupilles ne soient pas représentées plastiquement (voir les observations à propos du numéro 82 du Musée); en outre c'est en vain que l'on chercherait, parmi les sculptures actuellement connues de cette période, une œuvre dans laquelle les formes du visage soient rendues avec autant de caractère. Pour expliquer ces qualités exceptionnelles, on peut admettre que le portrait de Constance Chlore est le produit d'un art local, qui était resté fidèle à l'ancienne tradition, tandis qu'en Italie et dans la plus grande partie de l'empire romain la sculpture était tombée dans une décadence profonde.

Cavaceppi, Raccolta di statue III 57.

82. A propos de ce portrait, dont il y a deux autres répliques au Musée du Capitole n. 490 (72) et 491 (73), le même problème se pose que pour la tête dite de

Digitized by Google

Constance Chlore n. 81. D'une part en effet ce buste ressemble au portrait de Julien l'Apostat († 363) que nous connaissons par les monnaies, et concorde de tous points avec la description très nette qu'Ammien Marcellin (XXV, 4, 22) nous donne de l'extérieur de cet empereur; mais d'autre part l'exécution soignée et l'on peut dire vraiment fine, quoiqu'un peu sèche, de cette œuvre, ainsi que l'absence de pupilles représentées plastiquement dénotent une époque antérieure. Si l'on faisait abstraction de la ressemblance qui existe entre cette tête et le portrait de Julien, on serait tenté de prendre toutes les répliques de ce buste pour des copies d'un bronze grec du IV[e] siècle av. J.-C., exécutées par des sculpteurs romains au III[e] siècle ap. J.-C. On sait que Julien essaya, autant que les circonstances et ses forces le lui permirent, de faire revivre au point de vue politique, religieux et moral le monde classique qui s'éteignait. On peut donc se demander si cette tentative n'influa pas sur l'art et ne provoqua pas une espèce de renaissance. L'inscription de notre buste a été ajoutée au Moyen-Age, et ne peut en rien servir pour la désignation de ce portrait.

Bottari I, 81. Montagnani III 2 T. 81. Cf. Beschreibung Roms III 1 p. 204 n. 75. Corpus inscr. lat. VI 5 n. 3499*. A ma connaissance, ce buste est désigné pour la première fois comme un portrait de Julien par Fea, Nuova Descrizione de' monumenti contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio p. 210.

83. Si toutefois les détestables effigies des monnaies du IV[e] siècle permettent de faire une comparaison, le profil de cette tête ressemble tout à fait à celui de l'empereur Valentinien I († 375).

Chambre dite des Philosophes.

Sur la console du haut:

463 (1) **Tête de jeune homme avec de longs cheveux bouclés.**

Restaurations: le bout du nez, le menton, quelques parties du cou, ainsi que le buste hermétique.

Digitized by Google

Cette tête, dans laquelle on voyait jadis sans raison un portrait de Virgile, reproduit un des types qui sont dérivés comme le n. 72 d'un type qui doit être selon toute probabilité celui de Triptolème.

Bottari I, 2. Montagnani III 1 T. II. Righetti I, 15, 3. Cf. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 250 et notre n. 72.

464 (4) **Tête de Socrate.**

Autrefois dans le jardin Cesi (Röm. Mitth. VI 1891 p. 57). Restaurations: le nez, quelques fragments des lèvres, la joue gauche avec la partie de la barbe qui la touche, le cou, le buste hermétique.

Bottari I, 14. Righetti I, 23, 2.

465 (5) **Buste hermétique de Socrate.**

Restaurations: le nez et la lèvre supérieure.

Bottari I, 15. Montagnani III 1 T. 15.

466 (6) **Tête de Socrate.**

Restaurations: le nez, le sourcil droit, la moustache droite, les bords des oreilles, le buste hermétique.

Dans toutes les images de Socrate que nous avons conservées, se reconnaît le style naturaliste, qui ne commença à se développer qu'au temps d'Alexandre le Grand; par conséquent l'original d'aucun de ces bustes ne peut avoir été exécuté du vivant même du grand philosophe et ne peut être un portrait au sens exact du mot. Toutes ces répliques reproduisent des types créés par des artistes postérieurs, qui se sont inspirés surtout des passages connus de Platon et de Xénophon. L'on comprend ainsi pourquoi ces différents bustes ne sont pas conçus de la même façon. Dans le n. 465 (5) Socrate a presque la physionomie d'un Silène; dans le n. 464 (4), ses traits sont plus nobles. Le n. 466 (6) est le type le plus idéalisé, celui qui exprime le mieux la haute intelligence et la grande bonté du philosophe.

Voir n. 791, et Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 160 Anm. 46.

467 (8) **Buste de Carnéade** (né en 214, mort en 129 av. J.-C.).

Restaurations: le nez, ainsi que plusieurs éclats au cou et au buste.

Digitized by Google

Ce buste représente le fondateur de l'école philosophique appelée la Nouvelle Académie. En 155 av. J.-C. Carnéade vint à Rome, comme membre d'une ambassade athénienne; la subtilité de sa dialectique y produisit un grand effet. Ce qui nous permet de voir sans aucun doute dans cette tête un portrait du philosophe, c'est que le nom de Carnéade est gravé sur un buste semblable, qui appartenait jadis aux Farnèse.

Bottari I, 17. Montagnani III 1 T. XVII. Righetti I, 23, 3. Cf. Visconti, Iconografia greca I T. XIX 1, 2, p. 222 et suiv. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts gr. Philosophen T. II 4 p. 24.

468 (9) **Tête d'Aelius Aristides (?).**

Restaurations: le bout du nez et le buste hermétique.

Si l'on voit dans ce buste le portrait d'Aelius Aristides, sophiste contemporain des deux premiers Antonins, aussi remarquable par son excessive vanité que par sa faconde éblouissante, c'est parce que la tête présente une certaine ressemblance avec celle d'une statue, où est inscrit le nom de ce rhéteur, et qui se trouve dans la bibliothèque du Vatican (n. 955). Mais cette ressemblance est toute superficielle, et par conséquent il n'est nullement certain que notre buste représente Aelius Aristides.

Bottari I, 18. Montagnani III 1 T. XVIII. Righetti II, 211. Cf. Visconti, loc. cit. T. XXXI 4, 5, p. 349 et suiv.

469 (10) **Tête d'un poète de l'époque hellénistique.**

Restaurations: le nez et le buste hermétique.

Le naturalisme, avec lequel l'artiste a rendu la chair desséchée et l'expression maladive de cette tête, dénote un original de l'époque hellénistique; la couronne de lierre, que porte une réplique du même buste trouvée sur le Palatin, caractérise un poète. Ce poète doit avoir été très apprécié sous l'empire romain; car nous avons conservé beaucoup d'exemplaires de son portrait. Il est possible, mais rien ne le prouve, que ce soit, comme on l'a supposé, ou Callimaque alors très en vogue ou Philétas.

Bottari I, 20. Montagnani III 1 T. XX. Righetti I, 63, 1. Cf. Ann. dell' Inst. 1873 p. 98 et suiv. Bull. 1883 p. 89—95. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 20, p. 33 et suiv. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396. Voir notre n. 710.

Digitized by Google

470 (17) **Tête d'Hercule (Héraclès).**

Jadis, semble-t-il, au Vatican (Röm. Mitth. VI 1891 p. 39 n. 26). Restaurations: presque tout le derrière de la tête, la nuque, les deux bandeaux qui tombent sauf leurs amorces supérieures, presque tout le buste hermétique. L'inscription, gravée sur cette dernière partie, et d'après laquelle cette tête serait un portrait de Hiéron, est moderne.

Cette tête reproduit avec moins de finesse le même type, probablement dérivé de Scopas, que les nrs. 121, 417 et 604. Mais ici Hercule (Héraclès) porte le bandeau qui caractérise les athlètes vainqueurs, et ses oreilles sont gonflées comme celles d'un pugiliste.

Bottari I, 33. Montagnani III 1 T. XXXIII. Cf. Beschreibung Roms III 1 p. 218 n. 28. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 12.

471 (21) **Buste de Diogène.**

Jadis, semble-t-il, au Vatican (Röm. Mittheil. VI p. 39 n. 31). Restaurations: le nez, l'épaule droite, quelques morceaux de la draperie qui recouvre l'épaule gauche. Le front paraît avoir été retouché par une main moderne.

C'est par comparaison avec une statuette de la villa Albani (n. 753) que l'on voit dans ce buste un portrait de Diogène.

Bottari, I 27. Montagnani III 1 T. XXVIII. Righetti I, 55, 1. Cf. Visconti, Iconografia greca I p. 235—236.

472 (22) **Fragment de bas-relief avec une tête de Sophocle.**

Restaurations: le nez, des fragments du sourcil et de l'oreille, presque tout le fond du bas-relief en pierre nuancée, la bordure.

Cf. nrs. 289, 662.

Bottari I, 89. Montagnani III 2 T. LXXXIX. Righetti I, 55, 2. Cf. Welcker, Alte Denkmäler I p. 460.

473 (24) **Buste hermétique avec l'inscription «Asklepiadès».**

Trouvé au commencement du XVIII[e] siècle dans un tombeau de la voie Appienne, situé à l'intérieur du mur d'Aurélien.

Comme il y eut plusieurs personnages célèbres du nom d'Asklepiadès, il est difficile de dire avec certitude lequel

Digitized by Google

d'entre eux est ici représenté. On pourra peut-être voir dans ce buste le portrait d'un médecin fameux, qui vivait à Rome pendant le dernier siècle de la république, et dont la principale méthode, pour sauvegarder la santé, consistait à faire observer une diète rigoureuse. Il est vrai que l'exécution du buste hermétique dénote le IIIe siècle ap. J.-C.; mais ce fait n'est nullement en contradiction avec notre hypothèse; car Asklepiades fonda une école, qui jouissait encore, pendant la seconde moitié du IIe siècle, d'une telle considération, que Galien dut souvent entrer en discussion avec elle.

Bottari I, 3. Montagnani III 1 T. III. Visconti, Iconogr. gr. I T. XXXIIb 4, 5, p. 365—366.

474 (25) **Buste de Théon de Smyrne.**

Trouvé à Smyrne par Fouquier; acquis à Marseille par le cardinal Albani, qui le céda au pape Clément XII (Röm. Mitth. VI 1891 p. 59, Anm. 205). Restauration: la partie antérieure du nez.

Comme nous l'apprend l'inscription qui accompagne le portrait, ce buste du philosophe platonicien Théon fut dédié par son fils, le prêtre Théon. Théon le père était un philosophe qui se rattachait à la Nouvelle Académie; il s'occupait de mathématiques et en même temps commentait les œuvres de Platon. Son activité littéraire date surtout du commencement du IIe siècle ap. J.-C.

Bottari I, 29. Visconti, Iconogr. gr. I T. XIXa 3, 4, p. 227—228. Montagnani III 1 T. XXIX. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. II 6, p. 26 n. 20. Cf. Corpus inscr. graec. II n. 3198.

475 (26) **Tête de jeune homme avec de longs cheveux ondulés.**

Restaurations: le nez et le buste hermétique.

Jadis on voyait sans raison dans cette tête un portrait d'Apulée. Comme les nrs. 72 et 463, elle reproduit un des types dérivés du type supposé de Triptolème. Voir n. 72.

Bottari I, 1. Montagnani III 1 T. I. Righetti I, 47, 2.

476 (33) **Buste hermétique de Sophocle.**

Restaurations: presque tout le derrière de la tête, le nez, le cou presque tout entier, quelques morceaux du buste.

Digitized by Google

L'inscription gravée à la partie inférieure de ce dernier, et d'après laquelle le personnage ici représenté serait Pindare, est moderne.

Voir nrs. 289, 662.

Bottari I, 38. Montagnani III 1 T. XXXVIII.

477 (34) **Tête de Sophocle.**

Restaurations: le nez, le cou presque tout entier, le buste hermétique.

Voirs nrs. 289, 662.

478 (35) **Tête d'Alcibiade** (?).

Restaurations: un morceau de l'oreille droite et le buste hermétique.

Voir n. 91.

Bottari I, 39. Montagnani III 1 T. XXXIX. Righetti I, 95. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 1 p. 228 III.

479 (38) **Tête de Chrysippe** (?).

Restaurations: le nez, le bord des oreilles, une partie du derrière de la tête, presque tout le cou, le buste hermétique.

Ce vieillard, à la mine souffreteuse, aux yeux caves, doit avoir été un personnage dont la réputation s'étendait au loin; car nous avons conservé des répliques nombreuses de son portrait (par exemple, le buste hermétique, voisin de celui que nous étudions, numéro 37 du Musée, auquel on donne en général le nom d'Hippocrate). Sur des monnaies de Soli-Pompéiopolis frappées au II[e] siècle ap. J.-C., on voit au droit le même portrait (Fig. 19), et sur le revers un autre portrait avec une longue barbe pointue (Fig. 20), reproduisant le même type qu'un marbre de la villa Albani (n. 833). Il est certain que ces monnaies portent les effigies des deux célébrités de Soli, Aratus, le fondateur de l'épopée astronomique, et Chrysippe le stoïcien; mais on ne sait lequel des deux portraits représente Aratus, et lequel Chrysippe. Ce qui est le plus vraisemblable, c'est que la tête reproduite au droit des monnaies est celle de Chrysippe, et l'autre celle d'Aratus. Ce dernier se fit surtout connaître pendant le premier tiers du troisième siècle avant J.-C., tandis que Chrysippe (né

Digitized by Google

vers 282, mort vers 209 av. J.-C.) ne commença sans doute à écrire ses ouvrages que dans le second tiers du même siècle. La tête, qui se trouve à la villa Albani et qui ressemble au portrait gravé sur le revers des monnaies de Soli, rappelle le style de Lysippe; dans l'autre portrait au contraire, on reconnaît le naturalisme très prononcé qui caractérise l'art hellénistique; il semble donc que le premier portrait représente Aratus qui vécut un peu plus tôt, et le second Chrysippe, qui fut postérieur de quelques dizaines d'années. En outre ce qui rend probable que la tête à longue barbe représente bien Aratus, c'est qu'elle est analogue à un portrait de ce poète, désigné



Fig. 19.



Fig. 20.

par une inscription, qui se voit sur une mosaïque découverte à Trèves (voir n. 287). En tout cas le portrait du Capitole et ses répliques concordent parfaitement avec tout ce que nous savons de Chrysippe. Ce philosophe, qui érigea en système la doctrine stoïcienne et lui donna son développement dialectique, est décrit par les auteurs comme un homme petit et de complexion faible, qui avait l'habitude de porter des vêtements négligés. Très savant et d'une subtilité raffinée, il produisit énormément et fut plus fécond que n'importe quel philosophe de l'antiquité; mais son exposition était prolixe et son style lâche. Le visage amaigri de la tête du Vatican, l'expression inquiète et nerveuse de la physionomie, les yeux faibles, les cheveux rares et en désordre — tout cela trahit un savant de cabinet physiquement affaibli, dont on peut

Digitized by Google

dire, sans craindre de se tromper, que le sentiment esthétique est aussi absent de sa tenue extérieure que de ses ouvrages. Enfin il n'est pas jusqu'au grand nombre des répliques de ce portrait qui ne confirme notre opinion: car Juvénal (Sat. II 4) dit expressément que l'on rencontrait partout des moulages en plâtre de la tête de Chrysippe.

Bottari I, 42. Montagnani III 1 T. 42. Righetti I, 87, 3. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1626. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Arch. Anzeiger p. 56—58. — La monnaie de Soli-Pompéiopolis: Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 31, 32 p. 69. De Sallet, Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 12, 13; p. 118, p. 127.

Sur la console du bas:

480 (44) **Tête d'Homère.**

Elle se trouvait parmi les pierres d'un mur du jardin du palais Caetani, situé non loin de Sainte Marie Majeure; elle fut acquise d'abord par Ficoroni, puis par le cardinal Albani, qui la céda au pape Clément XII (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXI n. 9; Röm. Mitth. VI 1891 p. 59, Anm. 205). Restaurations: le nez et le buste.

Bottari I, 54. Montagnani III 2 T. 54. Righetti I, 15.

481 (45) **Tête d'Homère.**

Restaurations: le bout du nez, le derrière de la tête, le cou presque tout entier, le buste hermétique. Le visage a été un peu retouché par une main moderne.

Cf. Visconti, Iconogr. gr. I p. 60.

482 (46) **Buste hermétique d'Homère.**

Trouvé sur l'Esquilin dans le jardin des Canonici Regolari di S. Antonio Abate (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXI n. 9). Restauration: le nez.

Les portraits d'Homère sont naturellement des œuvres d'imagination; comme ils ont été faits par des artistes différents, leurs types sont variés. Les exemplaires nrs. 480—482 représentent Homère comme un vieillard aveugle. Dans ces trois bustes l'affaiblissement de l'organisme physique et l'expression de la cécité sont rendus avec tant de naturalisme, qu'il est impossible de faire remonter la création des originaux plus haut que l'époque d'Alexandre le Grand. Le n. 480 (44), reproduit, malheureusement dans une copie d'exécution médiocre, un

Digitized by Google

type plein de caractère: le vieillard paraît être transporté par l'inspiration poétique; il lève la tête, comme les aveugles ont l'habitude de le faire. Le type du n. 481 (45) est analogue dans ses lignes générales; mais ici Homère est représenté, le derrière de la tête couvert d'une draperie. Le n. 482 (46) est supérieur par l'exécution aux deux exemplaires précédents; mais la conception a beaucoup moins de caractère. L'inspiration poétique n'y est presque plus visible; l'un des détails qui concourent à donner cette impression c'est que la bouche est fermée. Un autre type d'Homère semble être reproduit par les bustes nrs. 495—497 (77—79) placés vis-à-vis. L'on a reconnu dans ces têtes des portraits d'Homère, parce que leur profil est analogue à celui d'une effigie de ce poète frappée sur les monnaies de la ville paphlagonienne d'Amastris, et désignée par une inscription. Elles représentent, avec une expression pleine de calme et de noblesse, un vieillard majestueux, encore vigoureux; il ne paraît nullement être aveugle. Le style de ces bustes est plus sévère que celui des portraits dont nous avons déjà parlé; aussi doit-on croire qu'ils reproduisent un original plus ancien.

Bottari, Mus. cap. I, 55. Montagnani III 2 T. 55. Visconti, Iconogr. gr. I T. 1, 2 p. 60 (cf. Opere varie IV p. 406 n. 242). Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 698 Fig. 755.

483 (48) **Buste de Gnaeus Domitius Corbulo.**

Jadis au Vatican, où il était considéré comme un buste du second Brutus. Restaurations: le nez, le pavillon de l'oreille droite, des fragments du buste.

Un buste en marbre et une tête de statue, représentant le même personnage que l'exemplaire dont nous nous occupons, ont été trouvés en 1792 à Gabies dans un petit temple, qui fut élevé en 140 ap. J.-C., d'après l'inscription gravée au-dessus de la porte d'entrée, pour consacrer le souvenir de la famille de l'impératrice Domitia, fille de Gnaeus Domitius Corbulo. Le buste se trouvait encore dans la niche où il avait été placé dans l'antiquité. L'inscription nomme expressément Domitia fille de Cor-

Digitized by Google

bulo; ce dernier était le seul personnage célèbre parmi les ancêtres de l'impératrice, et selon toute vraisemblance, quand ce temple fut orné de sculptures, le portrait du père de Domitia y fut placé un des premiers; pour toutes ces raisons l'on a reconnu dans ce buste et dans ceux qui lui ressemblent un portrait de Corbulo. Si d'ailleurs plusieurs répliques de cette œuvre se sont conservées, c'est tout simplement parce que la valeur personnelle et la fin tragique de ce général avaient excité le plus vif intérêt. Corbulo fut un des meilleurs capitaines de son temps. Il se distingua sous Claude dans la Germanie inférieure, s'empara de l'Arménie sous Néron après une guerre heureuse qui dura treize ans, repoussa les attaques des Parthes, et dut se donner la mort en l'an 67 sur l'ordre de Néron, dont il avait éveillé la jalousie.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. 23, p. 271 et suiv., où l'on trouvera réunie toute la bibliographie du sujet.

484 (49) **Buste du premier Scipion l'Africain** (?).

Cette tête avait été placée en 1592 au palais des Conservateurs (Röm. Mitth. VI p. 46). Restaurations: la partie antérieure du nez, et quelques morceaux des oreilles.

Comme l'inscription gravée dans le cartouche est évidemment moderne, il n'est pas tout à fait hors de doute que ce buste, dont on a conservé de nombreuses répliques, soit le portrait de Publius Cornelius Scipio Africanus, le vainqueur de Zama. Le seul argument, dans une certaine mesure plausible, sur lequel s'appuie cette opinion, est fourni par une peinture murale de Pompéï, qui, suivant toute apparence, représente la mort de Sophonisbe; un homme est debout auprès du lit de la reine, et sa tête est semblable à celle de notre buste; si l'on admet que le sujet de ce tableau est bien celui que nous venons d'indiquer, cet homme serait le premier Africain. En tout cas le portrait du Capitole concorde parfaitement avec la physionomie que la tradition a donnée à Scipion. Nous retrouvons dans cette tête l'intelligence et l'énergie, mais en même temps la conscience très développée de sa valeur personnelle et la susceptibilité qui caractérisaient

Digitized by Google

le vainqueur d'Hannibal. En particulier la forme de la lèvre inférieure, qui avance un peu et qui est tirée vers la droite, donne à la figure un air de dépit, tout à fait naturel chez l'homme qui, à la fin de sa glorieuse carrière militaire et politique, abandonna Rome dans un mouvement de colère contre ses concitoyens et se retira dans ses propriétés de Linternum. La cicatrice visible sur le côté gauche du crâne représenterait la blessure, que Scipion reçut à dix-sept ans dans le combat de cavalerie du Tessin. Ce qui est certain, c'est que le type de la physionomie et le style de la tête dénotent un personnage de l'époque républicaine. Le buste manque de largeur. Faut-il croire que les images en cire des aïeux avaient une forme particulière, reproduite dans ce portrait, ou faut-il attribuer cette étroitesse à une circonstance tout extérieure, par exemple au fait que le buste devait être placé dans une niche très étroite? On ne sait, et la question ne peut être résolue avec certitude.

Bernoulli, loc. cit. I T. I, p. 36 (dans ce passage Anm. 2 toute la bibliographie antérieure est citée). Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1591 Fig. 1654. Je considère comme erronée l'hypothèse exposée dans le Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214, d'après laquelle ce buste représenterait Ennius. Cette opinion se fonde sur la ressemblance qui existerait entre la tête du Capitole et un portrait d'Ennius désigné par une inscription qui se trouve sur la mosaïque de Monnus découverte à Trèves (Antike Denkmäler I 1889 T. 49). Mais précisément il manque à ce portrait la particularité la plus caractéristique de notre tête, à savoir le crâne complètement rasé. En outre il est difficile d'admettre dans un portrait d'Ennius la cicatrice dont nous avons parlé. Enfin il serait étrange qu'aucune des nombreuses répliques, qui se sont conservées de ce type, ne portât l'attribut, couronne ou bandeau, par lequel on avait coutume d'indiquer que le personnage représenté était un poëte.

485 (58) Tête de Platon.

Restaurations: la partie antérieure du nez et le buste hermétique avec la pointe de la barbe qui y adhère.

Voir n. 265.

Bottari I, 67. Montagnani III 2 T. 67. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 71 n. 1.

486 (59) Buste d'un jeune barbare.

Trouvé près de Naples. Restauration: le bout du nez.

Digitized by Google

Cette tête a une expression sombre et menaçante. Bien que l'anthropologie seule puisse résoudre définitivement la question de savoir à quel peuple ce barbare appartenait, il est d'ores et déjà certain que le nez épaté et les lèvres épaisses ne conviennent ni à un Celte ni à un Germain. On ne saurait donc admettre que ce buste soit un portrait d'Arminius. En outre les cheveux travaillés surtout au trépan et les pupilles creusées prouvent que cette œuvre a été exécutée à l'époque des Antonins. Il est peu vraisemblable que le public de l'Italie s'intéressât encore à Arminius; suivant toute apparence, personne ne put songer à cette époque à faire le portrait en marbre du jeune chef des Chérusques.

Righetti II, 233. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 174 n. 44. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1566.

487 (63) **Double buste hermétique, portraits d'Epicure et de Métrodore** désignés par des inscriptions.

Trouvé en 1743, lorsque l'on établit les fondations du portique de Sainte Marie Majeure (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLIX n. 82). Restaurations: dans la tête d'Epicure, un morceau de l'arcade sourcillière gauche; dans la tête de Métrodore, le bout du nez, et l'angle gauche du buste hermétique.

Voir nrs. 283 et 288.

Buonaccorsi, Lettera sopra la vera imagine d'Epicuro, Roma 1744. Bottari, Mus. cap. I, Animadversiones T. V p. 12. Montagnani III 1 T. V A B. Righetti I, 127. Cf. Visconti, Icongr. gr. I p. 274 not. 2.

488 (68) **Tête barbue casquée.**

Restaurations: la partie antérieure du nez et le cou.

On y voit en général, mais sans raison, un portrait de Masinissa, roi de Numidie. Cette tête ne paraît pas être un portrait; c'est plutôt un type idéal, peut-être un type de Mars (Arès) créé au début du IVe siècle av. J.-C.

Bottari I, 77. Montagnani III 2 T. 77. Righetti I, 141. Une autre réplique du même type est publiée par Visconti, Iconografia greca I T. XIII 2, 3 p. 167 (cf. III p. 418 not. 1; Opere varie IV p. 409 n. 247), qui y voit un portrait de Miltiade.

489 (69) **Tête barbue ornée d'un diadème et d'un bandeau.**

Restaurations: le nez et la plus grande partie du cou. Le buste hermétique est bien antique, mais n'appartient pas à la tête.

C'est évidemment la copie d'un type idéal datant de la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C.

Bottari, Mus. cap. I, 78. Montagnani III 2 T. 78.

490 (72), 491 (73) **Buste hermétique et tête de Julien l'Apostat.**

Restauration: dans les deux têtes, la partie antérieure du nez.

Voir plus haut p. 345 n. 82.

492 (74) **Buste de Thucydide** (?).

Restauration: le bout du nez.

Les traits de ce visage ressemblent à ceux d'un buste qui se trouve au château d'Holkham, dans le comté de Norfolk, et dans lequel on a vu récemment, avec beaucoup de vraisemblance, un portrait de Thucydide. Les pupilles et l'iris sont légèrement indiqués au ciseau. La chair est traitée dans un style correct, mais plat et un peu froid; les cheveux et la barbe sont travaillés minutieusement; on reconnaît à ces caractères la sculpture du temps d'Hadrien.

Cf. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides (Strassburg, 1877) p. 5 et suiv.

493 (75) **Tête de Cicéron** (?).

Le buste revêtu de la toge est moderne. Jadis au palais Barberini.

Cette tête ressemble par ses formes principales à l'exemplaire dont nous nous sommes occupés sous le n. 122, et qui est en général considéré comme un portrait de Cicéron; elle semble représenter le même personnage. Voici la différence qu'il y a entre les deux physionomies; l'expression d'irritation nerveuse, que l'auteur du n. 122 n'a fait qu'indiquer, est beaucoup plus accentuée dans le portrait du Capitole.

Digitized by Google

Causeus, Romanum Museum I sect. II T. 57. Bernoulli, Römische Ikonographie I T. XII p. 138—140 (p. 139 Anm. 1 est citée la bibliographie du sujet). Pour tout le reste voir notre n. 122.

494 (76) **Buste d'homme avec un masque tragique sur l'épaule.**

Trouvé en 1826 près des Trois Madones, hors la porte S. Sébastien.

C'est tout à fait arbitrairement que l'on voit dans ce buste le portrait de l'auteur comique Publius Terentius (Térence); cette opinion est réfutée de la manière la plus formelle par la présence sur l'épaule droite d'un masque, qui est certainement un masque tragique, comme le prouve l'onkos, qui surmonte le front (voir n. 271). D'autre part l'on sait que Dionysius, surnommé le Thrace, personnage d'une érudition très étendue qui vivait au IIe siècle av. J.-C., et qui paraît s'être occupé de peinture en même temps que de rhétorique et de grammaire, avait fait un tableau représentant son maître, le célèbre philologue Aristarque, avec une image de la Tragédie sur la poitrine; l'on a supposé dernièrement que la tragédie avait été symbolisée sur ce portrait par un masque tragique, et l'on en a conclu que le buste du Capitole orné du même attribut représentait Aristarque. Il est beaucoup plus probable que c'est le portrait d'un acteur tragique du IIIe siècle ap. J.-C. L'exécution de l'œuvre trahit cette époque, en particulier le procédé mécanique par lequel les pupilles sont figurées. L'arrangement de la barbe et des cheveux, qui paraissent coupés courts avec les ciseaux, rappellent la coiffure que portent les bustes d'empereurs depuis Maximin le Thrace jusqu'à Carus.

Ann. dell' Inst. 1840 Tav. d'agg. G, p. 97 et suiv. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 67—69 Fig. 5. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 170 n. 40. Marx, Interpretationum hexas (Rostock 1888) p. 11. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890), Archäol. Anzeiger p. 55.

495 (77) **Prétendue tête d'Homère.**

Restaurations: le nez, une partie du bandeau, le cou, le buste hermétique.

Si l'on voit dans cette tête un portrait d'Homère, c'est par comparaison avec une effigie de ce poète désignée par

une légende, effigie que nous font connaître des monnaies de la ville paphlagonienne d'Amastris. Pour faciliter la comparaison, nous reproduisons ici une de ces monnaies (Fig. 21). Voir plus haut le commentaire des nrs. 480—482.



Fig. 21.

Bottari I, 51. Les monnaies d'Amastris: Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 25 p. 68. Sallet, Zeitschrift für Numismatik X (1883) T. III 5, 6 p. 75 n. 20.

496 (78) **Buste hermétique.**

Restaurations: le nez et les sourcils.

Ce buste reproduit le même type que le n. 495 (77), mais la barbe est plus longue, et cette réplique ressemble plus que la première au portrait d'Homère représenté sur les monnaies d'Amastris.

Bottari I, 52. Montagnani III 2 T. 52.

497 (79) **Buste hermétique.**

Restaurations: le bout du nez et quelques morceaux du buste.

Le type ici reproduit est le même que celui du n. 496 (78); mais l'exécution est bien meilleure.

Bottari I, 53. Visconti, Iconogr. gr. I T. I 3, 4, p. 62 et suiv. Montagnani III 2 T. 53. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 699 Fig. 756. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214.

498 (82) **Tête dite d'Eschyle.**

Restaurations: le bout du nez et le buste hermétique.

La physionomie à la fois majestueuse et énergique de cette tête prouve que le personnage ici représenté avait une haute valeur intellectuelle et morale. Dans son ensemble, le style de ce portrait indique un original grec de la fin du Ve ou du commencement du IVe siècle; toutefois, dans le modelé détaillé du front on reconnaît l'influence d'une école artistique postérieure, à tendances naturalistes. On a récemment tenté d'attribuer cette tête à

Digitized by Google

Silanion, sculpteur attique, qui produisit jusque dans la première moitié du IVe siècle (voir n. 265). Les détails sur lesquels on s'appuie pour considérer ce buste comme un portrait d'Eschyle sont: le caractère puissant de la tête en général, et en particulier la calvitie; une anecdote relative à la mort du poète prouve en effet qu'il était chauve. D'après ce récit, qui ne fait évidemment que reproduire une plaisanterie de quelque auteur comique, un aigle aurait pris pour un rocher le crâne nu d'Eschyle, aurait laissé tomber une tortue sur ce prétendu rocher, et aurait ainsi tué le poète: cette scène est d'ailleurs représentée sur une pierre gravée. Mais ces arguments ne suffisent pas pour déterminer le personnage dont cette tête est le portrait. Si on veut les retenir, on pourrait tout aussi bien reconnaître dans ce buste une image de Phidias; on se représente volontiers le grand artiste avec une physionomie de ce genre, et de lui aussi l'on sait qu'il était chauve (voir n. 600). Nous devons donc nous borner à dire que cette tête est le portrait d'un personnage grec éminent, qui vivait au plus tard au commencement du quatrième siècle.

Mon. dell' Inst. V, 4; Ann. 1849 p. 94 et suiv. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 34 Fig. 37. Cf. Welcker, Alte Denkmäler II p. 337 et suiv., V p. 96. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 487. Berliner philolog. Wochenschrift V (1885) p. 897—905. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 162—163, p. 166.

Au milieu de la chambre:

499 (98) **Statue d'un Romain assis.**

Jadis au palais Giustiniani. La tête était brisée, mais elle appartient bien à la statue; la direction des muscles concorde parfaitement dans les deux morceaux du cou. Restaurations: la partie antérieure du nez, le haut de l'oreille gauche, un fragment de l'épaule droite et du bras droit, la main droite avec le rouleau, — mais la présence de cet attribut semble prouvée par une amorce, qui s'est conservée sur la statue au-dessous du rouleau moderne —, l'avant-bras gauche, sauf une partie de la paume de la main et le pouce, la jambe gauche jusqu'au milieu de la hanche, quelques morceaux de la draperie, les quatre coins du coussin, les pieds du siége presque tout entiers, les bords de la plinthe.

Digitized by Google

La largeur du corps dénote une force et une santé extraordinaires. Sur ce visage irrégulier au large front et aux fortes mâchoires on reconnaît une énergie puissante, presque brutale, et une intelligence pratique très pénétrante. L'iris est traité en bas-relief et percé d'une cavité qui figure la pupille: l'acuité du regard n'en est que plus intense. Autour de la bouche entr'ouverte se joue un trait ironique, tandis que les deux plis, qui traversent le front au-dessus du nez, sont les indices d'un léger mécontentement. Ce qui accentue encore l'impression de force et de verdeur que donne cette figure, c'est que le sculpteur n'a atténué les coups de son ciseau ni sur le visage ni dans la draperie. Il serait difficile de trouver trace d'un pareil procédé dans la sculpture de l'époque impériale. Quant à la manière dont les yeux sont représentés, elle n'a son analogue que dans les figures qui ornent les couvercles des sarcophages étrusques en terre cuite du IIIe et du IIe siècle av. J.-C. Notre statue semble donc dater de l'époque républicaine. L'individualité puissante du personnage dont elle est le portrait fait comprendre le mot attribué à Cinéas, l'ambassadeur de Pyrrhus: «Le sénat romain produit l'impression d'une assemblée de rois.» L'on a prétendu que la tête de cette statue ressemblait au portrait du vainqueur de Syracuse, Marcus Claudius Marcellus, portrait qui se trouve reproduit sur les monnaies de Publius Lentulus Marcellinus: cette opinion est aujourd'hui généralement considérée comme fausse.

Galleria Giustiniana I, 113. Nibby, Museo Chiaramonti II, 46. Righetti II, 367. Clarac V, pl. 895 n. 2288, pl. 902 n. 2308. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 167 n. 38. Bernoulli, Röm. Ikonographie I p. 30. Schreiber, Bildwerke der Villa Ludovisi p. 55, croit que la tête n'appartient pas au corps.

Au-dessus de la porte d'entrée, qui donne accès dans la grande salle:

500 (119) **Face de sarcophage; Méléagre.**

Les bas-reliefs de ce sarcophage consistent en plusieurs scènes dramatiques fort animées, que naturelle-

Digitized by Google

ment le sculpteur n'a pas composées lui-même, mais qu'il a copiées sur des modèles plus anciens. Elles représentent le mythe de Méléagre d'après la version, que la tragédie d'Euripide rendit surtout populaire. Si les diverses parties du sujet étaient disposées dans un ordre logique, la scène, à laquelle l'auteur du sarcophage a donné la seconde place à partir de la droite, devrait ouvrir le cycle: excité par une Erinye, qui lui présente un serpent, Méléagre dispute aux Thestiades la peau du sanglier de Calydon; il a déjà abattu à ses pieds un de ses oncles; l'autre, auquel le même sort est réservé, s'élance pour lutter. La scène, qui occupe l'extrémité droite du sarcophage, représente les suites de ce combat. Pour venger la mort de ses frères, Althaia, mère de Méléagre, brûle le tison, de l'existence duquel dépendait la vie de son fils. La folie de son action est personnifiée par une figure de femme, qui tourne contre Althaia une torche enflammée, très probablement Atè ou une autre Erinye. Dans la partie gauche du bas-relief, on voit la mort de Méléagre causée par l'action de sa mère. Entouré de tous les siens, parmi lesquels on reconnaît le vieil Oenée, le héros vient de rendre le dernier soupir. Une jeune femme, peut-être son épouse Cléopâtre, lui place dans la bouche l'obole destinée au nocher des morts. Près du lit est assise Atalante, plongée dans une douleur profonde. Derrière elle debout une Parque (Moira) tient de la main gauche le rouleau de la destinée et appuie son pied gauche sur une roue, symbole de Némésis.

Foggini, Mus. cap. IV, 35. Millin, Gal. myth. T. 104, 415. Righetti I, 148. Cf. Kekulé, De fabula Meleagra p. 52. Ann. dell' Inst. 1863 p. 99 et suiv. Rosenberg, Die Erinyen p. 60 n. 29.

La grande salle.

La description commence à droite de la porte, par laquelle on vient de la chambre des philosophes.

501 (36) **Statue de Pallas.**

Autrefois à Tivoli dans la villa d'Este. Restaurations la tête, les deux bras, le bouclier, quelques parties de l

Digitized by Google

draperie, trois doigts du pied gauche, un du pied droit, une partie de la plinthe.

Il est facile de reconnaître le motif de cette statue, grâce à un bas-relief votif d'Athènes (Fig. 22), qui reproduit le même original. La déesse s'élance au combat; elle marche rapidement vers la droite, mais retourne la tête en arrière, comme si elle était suivie de guerriers. C'est avec raison que le restaurateur lui a mis un bouclier



Fig. 22.

au bras gauche; quant à la main droite, elle tenait évidemment une lance. On a prétendu que cette statue était une copie, modifiée dans l'esprit du style libre, de la Minerve (Athéna), que Myron avait placée en face de Marsyas dans un groupe en bronze resté célèbre (voir n. 661). Mais dans cette Minerve ce n'était pas seulement le bras droit qui était abaissé avec un geste de répulsion, le bras gauche l'était aussi; pour notre statue, il est impossible d'admettre une pareille restauration: l'épaule gauche est sensiblement plus haute que l'épaule droite. D'après une autre hypothèse, l'original de la statue du

Digitized by Google

Capitole aurait été groupé avec l'original de l'Apollon du Belvédère (n. 160) et celui de la Diane (Artémis) de Versailles; on ne saurait accepter cette opinion; car les proportions et le travail de la draperie dans notre Pallas dénotent une époque plus ancienne que celle à laquelle il faut attribuer les types d'Apollon et de Diane.

Mori, Le sculture del Campidoglio II, 4. Montagnani I, 16. Clarac III, pl. 462 A n. 858 A. Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. Q, p. 235 et suiv. Overbeck, Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1867 T. VI p. 121; Geschichte d. gr. Plastik II³ Fig. 138 p. 324 et suiv. Cf. Bull. dell' Inst. 1871 p. 66. Arch. Zeitung XXVIII (1871) p. 41. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1176: dans ce passage est également réunie la bibliographie relative au bas-relief attique.

502 (34) **Groupe, un Romain et une Romaine représentés en Mars et en Vénus.**

Trouvé en 1750 dans l'île formée par le Tibre près de Fiumicino, donné au Musée par Benoît XIV (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXV n. 97). Restaurations: dans la statue de l'homme, le cimier du casque, la partie antérieure du nez, la main gauche avec la lance, trois doigts de la main droite — dans celle de la femme, le nez, l'extrémité inférieure de la boucle de cheveux qui tombe sur l'épaule droite, trois doigts de la main droite.

Ce groupe d'une exécution médiocre date, si l'on en juge d'après le style ainsi que d'après l'arrangement des cheveux et de la barbe, des dernières années du IIe siècle ou des premières années du IIIe ap. J.-C.; il a été formé mécaniquement, pour ainsi dire, par la réunion de deux types grecs connus, la Vénus (Aphrodite) tenant devant elle un bouclier et un type de Mars (Arès), qui paraît avoir été créé pendant le développement de l'école péloponnésienne postérieure à Polyclète (voir n. 638). L'artiste ne s'est écarté sensiblement de ses deux modèles que pour modifier la pose des bras dans la statue de la femme. Un groupe constitué de cette manière doit laisser naturellement beaucoup à désirer. Si dans le modèle la déesse avance la jambe gauche, c'est parce qu'elle appuie le bouclier sur sa cuisse; dans notre groupe, cette attitude n'a plus aucun sens. On ne saisit pas la relation qu'il y a entre le Romain représenté sous la figure idéale de Mars et la femme qui est groupée avec lui; aussi a-t-il l'air

Digitized by Google

tout à fait niais. Comme d'autres répliques mieux exécutées se sont conservées, l'exemplaire du Capitole est certainement une copie et non l'original. L'original — si toutefois il est permis de donner ce nom à une réunion semblable de deux motifs traditionnels — n'a été certainement créé que sous l'empire; il s'explique uniquement par la protection que les Julii accordèrent au culte commun de Mars et de Vénus. Il prouve une fois de plus combien l'imagination artistique était pauvre à cette époque.

Bottari III, 20. Montagnani I, 34. Millin, Gal. myth. pl. 43, 169. Hirt, Götter und Heroen T. V, 39. Righetti II, 217. Clarac IV, pl. 634 n. 1428. Cf. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1861 p. 126. Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre p. 161 n. 131. Helbig, Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 26—27. Bernoulli, Aphrodite p. 163 n. 3; Römische Ikonographie II 2 p. 123, p. 249.

503 (33) **Amazone blessée.**

Donnée par Benoît XIV. Restaurations: le bout du nez, un morceau de la lèvre inférieure, presque tout le bras droit, l'avant-bras gauche, la partie du vêtement que l'Amazone écarte des deux blessures, trois doigts du pied gauche, le bord de la plinthe. Les jambes étaient brisées; mais elles sont antiques; elles paraissent avoir été légèrement retouchées autour des chevilles.

Une réplique de cette Amazone, reproduite sur une pierre gravée (Fig. 23), prouve que la main droite a été inexactement restaurée: elle n'était pas levée dans un geste de douleur, mais elle s'appuyait sur une lance. Toutefois, comme l'indiquent les statues du même type, dans lesquelles s'est conservée une partie du bras droit, la main saisissait la lance plus haut que sur la gemme, par exemple dans l'attitude que reproduit notre dessin (Fig. 24). L'avant-bras gauche, qui manquait, a été restauré exactement: avec sa main l'Amazone écarte son vêtement des deux blessures qui saignent à son flanc droit, l'une au sein, l'autre plus bas. Ainsi, comme le type de Polyclète (voir n. 32), ce type représente lui aussi une


Fig. 23.

Digitized by Google

Amazone blessée qui se repose. Mais dans notre statue ce motif a été rendu avec plus d'exactitude pathologique, et tous les détails de l'œuvre lui sont logiquement subordonnés. C'est parce que l'Amazone est blessée au sein droit que le côté gauche, qui est indemne, supporte tout le poids du corps, que la jambe droite est délivrée de toute charge et que la main droite s'appuie sur la lance; c'est aussi à cause de la blessure que la main gauche écarte la draperie, que le buste est découvert du côté droit, que la tête est penchée, et que la physionomie a une expression douloureuse. En outre le modelé de la chair est plus délicat et le sexe féminin par conséquent mieux indiqué que dans l'Amazone de Polyclète; le concept en est aussi plus idéal; le visage exprime non-seulement la souffrance physique mais encore une douleur morale. La remarque suivante, qui a été faite récemment, donne une idée très claire du rapport que l'on peut établir entre



Fig. 24.

Digitized by Google

les deux types: il semble que l'artiste, qui a créé le type reproduit par la statue du Capitole, ait en quelque sorte soumis à une critique sérieuse l'Amazone de Polyclète et en ait dans sa statue corrigé les défauts. D'après le style des copies qui ont été conservées de son œuvre, et autant que la mauvaise exécution de toutes ces répliques permet d'en juger, cet artiste semble avoir produit pendant le dernier tiers du Ve siècle av. J.-C. La clarté pleine de logique, avec laquelle le motif principal est développé, et l'existence d'un élément moral dans l'expression de la physionomie sont des caractères qui s'accordent avec l'esprit de l'art attique. D'après la tradition, deux sculpteurs d'Athènes, Phidias et Crésilas, passaient pour avoir fait des statues en bronze d'Amazones; l'on a donc voulu attribuer l'invention du type dont il s'agit ici tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces deux artistes. Mais ces tentatives sont restées vaines: d'une part l'exécution des répliques qui se sont conservées est trop médiocre pour que l'on puisse faire une étude approfondie du style de l'original; d'autre part la manière artistique de Crésilas est à peu près inconnue. Ce qui est certain en tous cas, c'est que l'original était en bronze. Dans la statue du Capitole, les cheveux — dans d'autres répliques, par exemple dans un fragment qui se trouve à Wörlitz, les plis de la draperie — sont traités comme ils le seraient dans un bronze ciselé. Le nom de Sosiclès, gravé sur le tronc d'arbre qui accompagne notre statue, peut être tout aussi bien le nom du propriétaire que celui du marchand ou du sculpteur.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 17 b, p. 28—29, p. 41—43. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III T. XLVIII, Fig. 1501 p. 1350. Collignon, Histoire de la sculpture grecque p. 504 Fig. 257, p. 505. Cf. Robert, Archäologische Märchen p. 109—110. Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 434.

504 (30) Statue d'Apollon.

Appartenait jadis au cardinal Albani (Röm. Mitth. VI 1891 p. 59 Anm. 205). Restaurations: le nez, l'extrémité du menton, quelques fragments des boucles de cheveux qui tombent sur les épaules, un morceau du cou, presque tout

Digitized by Google

le bras droit, l'avant-bras gauche avec la lyre, la jambe droite depuis un peu au-dessus du genou jusqu'à la cheville, le tronc d'arbre, un petit fragment de l'extrémité inférieure du carquois, les bords de la plinthe. La statue a été fortement grattée; la partie antérieure surtout a beaucoup souffert.

Les deux boucles qui tombent sur les épaules prouvent que ce n'est pas un athlète, mais Apollon qui est ici représenté. Le dieu a l'aspect d'un homme vigoureux; autour de sa bouche entr'ouverte se joue un trait qui exprime le mécontement; nous devons sans doute en conclure que la main droite tenait l'arc tendu, et qu'Apollon se préparait à lancer une flèche. Les formes du corps se ressentent encore du style archaïque. Le type reproduit par cette statue paraît être le développement ultérieur d'un original, qui se trouvait probablement à Athènes et dont nous avons conservé, en fait de répliques, deux statues et plusieurs têtes.

Bottari III, 14. Righetti I, 194. Clarac III, pl. 483 n. 929, V, pl. 861 n. 2188. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 112 n. 1, p. 175 n. 4; Atlas XX 22. Cf. Ann. dell' Inst. 1880 p. 198 et suiv. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 237. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 456. Röm. Mitth. VI (1891) p. 302.

505 (28) **Statue d'Harpocrate.**

Trouvée en 1741 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Berichte der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1885 p. 16). Restaurations: quelques doigts de la main gauche, l'extrémité inférieure de la corne, et des fragments à la jambe et au pied gauches.

Harpocrate est la transformation grecque du dieu égyptien Harpechruti, c.-à-d. Horus l'enfant. L'art égyptien représentait le fils d'Osiris et d'Isis suçant son doigt, comme les petits enfants ont l'habitude de le faire; les Grecs crurent que ce geste faisait allusion au silence et firent d'Harpocrate le dieu du Silence. Ce qui contribua aussi à rendre cette interprétation populaire, ce fut le caractère mystique du culte d'Isis et de Sérapis, à la suite duquel le culte d'Harpocrate se répandit d'Alexandrie dans tout le monde classique. Si l'on en juge d'après le style, notre statue date au plus tôt de l'époque d'Hadrien. Harpocrate porte sur la tête une fleur de lotus;

Digitized by Google

dans le culte égyptien ce symbole jouait un rôle capital. On ne peut pas déterminer le sens précis de la corne que le dieu tient dans la main gauche; cet attribut paraît trop petit pour être une corne d'abondance.

Bottari III, 74. Piranesi, Racc. di statue T. 18. Montagnani II, 72. Righetti I, 17. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana III 67. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 189 n. 53. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 2747.

506 (27) **Statue d'un chasseur.**

Trouvée en 1747 près de la porte Latine dans la propriété Ferratella (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXIII n. 91); appartenait jadis au cardinal Albani (Röm. Mitth. VI 1891 p. 59 Anm. 205). Restaurations: le bout du nez, presque tout le bras gauche avec l'épieu, presque tous les doigts de la main droite, le lièvre, plusieurs branches du pin, les bords de la plinthe en grande partie.

Le chasseur est représenté levant d'un air de triomphe le gibier qu'il a tué, probablement un lièvre, comme l'a cru l'artiste moderne qui a restauré la statue. La nudité idéale du corps contraste désagréablement avec le caractère individuel de la tête qui est un portrait, ainsi qu'avec la disposition de la barbe et des cheveux qui sont taillés à la mode du temps; ces détails et la représentation des pupilles prouvent que l'œuvre ne peut pas être antérieure à l'époque des Antonins. Le nom inscrit sur le côté gauche de la plinthe POLYTIMVS LIB(ertus) semble être le nom de la personne qui a dédié ce marbre; la statue serait donc le portrait du patron de cet affranchi.

Bottari III, 60. Montagnani II, 98. Righetti I, 62. Clarac IV, pl 740 n. 1787. Cf. Visconti, Opere varie I p. 83. Braun, Ruinen und Museen p. 188 n. 52.

507 (24) **Statue de Junon (Héra).**

Trouvée en 1750 sur l'Aventin. Restaurations: le bout du nez, le bras gauche tout entier, le bras droit à partir du biceps, quelques morceaux de la draperie qui retombe en arrière, toute la partie inférieure de la statue — la ligne de brisure déguisée avec beaucoup de soin remonte en avant presque jusqu'au ventre, puis de là descend obliquement des deux côtés —, la plinthe.

Cette statue paraît être une copie du même original, créé peut-être par Alcamène, que la statue colossale du

Digitized by Google

Vatican n. 297. Les trois trous percés avec le ciseau dans le bandeau qui entoure les cheveux prouvent que dans notre figure la tête était aussi couronnée d'une stéphanè ou d'un diadème en métal. La main gauche s'appuyait sur un sceptre; la main droite tenait une coupe: ces deux restaurations sont exactes. Les formes sont plus délicates dans leur ensemble, l'expression de la physionomie est plus douce, et, ce qui contribue encore à accentuer ce caractère, la tête est un peu plus penchée vers l'épaule droite que dans la statue du Vatican; tous ces détails semblent indiquer que la statue du Capitole reproduit plus fidèlement l'original que celle du Vatican; cette dernière, de dimensions colossales, exécutée dans le style décoratif et faite pour être vue de loin, a par cela méme plus de raideur.

Bottari III, 6. Righetti I, 19. Montagnani II, 69. Clarac III, pl. 423 n. 749. Overbeck, Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 461 n. 5, p. 462—463; Atlas XIV 20. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 414 Fig. 455. Cf. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 63 et suiv.; Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 92.

508 (22) **Statue d'une vieille femme qui se recule.**

Autrefois dans le Belvédère du Vatican; elle fut transportée plus tard au palais des Conservateurs (Röm. Mitth. VI 1891 p. 55). Restaurations: la tête, l'avant-bras droit, les doigts de la main gauche sauf le pouce, le pied droit avec le morceau de la draperie qui le recouvre, la partie extérieure de la plinthe.

Frappée ou effrayée, la vieille se recule, en tenant de la main gauche sur sa hanche son manteau qui lui couvre le dos et l'épaule gauche. Il semble que le restaurateur ait bien placé la tête comme elle était dans l'œuvre antique; elle était levée dans la direction de la personne ou de l'objet, dont la présence motive le mouvement même de toute la statue. Nous devons supposer que la main droite était ouverte et un peu rejetée en arrière. L'on a prétendu que cette vieille femme faisait partie du groupe des Niobides comme nourrice ou bonne d'enfants: on oserait difficilement aujourd'hui soutenir cette opinion. D'une manière générale, le motif de cette statue ressemble

Digitized by Google

à celui d'une figure, dont plusieurs répliques se sont conservées, mais qui représente, au lieu d'une vieille, une belle jeune fille déjà bien formée, au visage tourmenté par la douleur. L'on a voulu voir aussi dans cette jeune fille une Niobide; cette hypothèse est aujourd'hui abandonnée de tout le monde. Mais ce type pourrait très bien provenir d'un autre cycle de statues également célèbre; ce serait alors une fille de Danaüs faisant partie du groupe qui se trouvait sous le portique construit autour du temple d'Apollon sur le Palatin, groupe qui représentait Danaüs, l'épée nue, entouré de ses filles (voir nos numéros 564, 565).

De Rossi, Raccolta di statue T. 25. Bottari III, 62. Montagnani II, 100. Righetti I, 18. Clarac IV, pl. 780 n. 1947. Cf. Meyer-Schulze, zu Winckelmann, Von der Kunst der Zeichnung der alten Völker Kap. IV § 35. Welcker, Alte Denkmäler V p. 88—90. Stark, Niobe p. 291 et suiv. — La prétendue Danaïde: Arch. Zeit. II (1844) T. 19, p. 306—307. Clarac IV, pl. 590 n. 1276. Cf. Stark, loc. citat. p. 290.

509 (21) **Statue d'un éphèbe qui se repose.**

Trouvée en 1742 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Miscellanea p. CLVI n. 75), et donnée au Musée par Benoît XIV. Restaurations: le nez, un morceau de l'épaule droite, l'avant-bras droit, la main gauche, la moitié inférieure de la jambe gauche avec le pied, l'extrémité du pied droit, le rocher, la plinthe.

Les restaurations sont en général exactes; elles ont été faites d'après des répliques mieux conservées. L'on a proposé pour cette statue plusieurs interprétations; parmi toutes les hypothèses, il faut accorder quelque attention à celle, d'après laquelle ce serait un Mercure (Hermès). Il est vrai que sur des vases peints assez récents le messager des dieux est souvent représenté dans la même attitude; mais ce qui empêche d'adopter cette explication, c'est qu'une réplique parfaitement conservée qui se trouve à Paris ne contient pas la plus petite trace des attributs de Mercure. Il est beaucoup plus probable que notre statue est une de ces figures de genre, qui servaient à la décoration des gymnases et qui représentent un jeune homme se reposant, soit après un exercice, soit

Digitized by Google

en attendant son tour. Comme l'indique son bras droit levé, il s'entretient sans doute avec un de ses compagnons, dont la statue était placée en face de la nôtre. Le motif de l'œuvre paraît dérivé du motif connu sous le nom du «Personnage qui noue ses sandales»; ce type, dans la réplique de Munich, semble avoir de grands rapports avec l'école de Lysippe. L'exécution élégante mais froide de notre statue dénote l'époque d'Hadrien ou des Antonins.

Bottari III, 61. Montagnani II, 99. Righetti I, 49. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana III 65. Clarac V, pl. 859 n. 2170. Cf. Lange, Über das Motiv des aufgestützten Fusses p. 13 et suiv. — En ce qui concerne «le Personnage qui noue ses sandales»: Lange, loc. cit. p. 2 et suiv. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 151. Loewy, Lysipp und seine Stellung in d. gr. Plastik p. 9—10.

510 (20) **Statue d'Apollon.**

Acquise sous Clément XIII. Restaurations: le nez, les avant-bras, les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Une très belle statue, trouvée en 1862 dans le théâtre de Bacchus (Dionysos) à Athènes, donne une idée fort nette de l'original que reproduit cette figure d'une exécution médiocre. Apollon est représenté comme un jeune homme vigoureux; sa poitrine est fortement bombée; les muscles de ses bras et de ses cuisses sont puissants; mais la tête est proportionnellement trop petite. Les cheveux réunis en tresses gracieuses sont disposés comme ils avaient l'habitude de l'être tant dans la réalité que dans les œuvres d'art pendant la période archaïque. D'après le style, cette statue date de l'époque qui précéda immédiatement la naissance de l'art libre; les détails y sont traités avec beaucoup de soin. Aussi a-t-on attribué l'invention de ce type tantôt à Calamis et tantôt à Callimaque, deux artistes qui appartiennent à cette période intermédiaire et qui, d'après la tradition, se distinguaient tous les deux par une grande finesse dans l'exécution des détails, bien qu'ils aient suivi chacun une inspiration particulière. S'il est vrai, comme tout permet de le croire, que ce type d'Apollon soit reproduit sur certaines monnaies d'Athènes, dans ce cas le dieu aurait tenu de la main droite tombant

Digitized by Google

le long du corps une branche de laurier, et son arc de la main gauche. Dans la statue du Capitole les jambes sont inexactement restaurées. L'exemplaire trouvé à Athènes et trois autres répliques du même type, dans lesquelles les jambes sont antiques, ont une attitude qui s'accorde beaucoup mieux avec le caractère de l'art archaïque: la différence entre la jambe qui supporte le poids du corps et celle qui est délivrée de toute charge est moins accentuée; la jambe gauche est un peu plus d'aplomb.

Bottari III, 49. Righetti I, 20. Clarac V, pl. 862 n. 2189. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik T. VII p. 16. Cf. Journal of hellenic studies I p. 178 et suiv. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 239 et suiv. Roscher, Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 456. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 104 et suiv. (p. 105 n. 4), p. 163 et suiv. Collignon, Histoire de la sculpture grecque I p. 403—406.

511 (17) **Statue de femme restaurée en Dea Roma.**

Le corps provient d'une statue de femme, dont le type est très bien reproduit par une réplique qui se trouve à la villa Albani (n. 842). La tête, placée dans l'ouverture de la draperie, est antique, mais n'appartient pas à la statue; c'est un type dérivé du type de Polyclète (voir n. 58). Le restaurateur a réuni les deux fragments, il a ajouté une lance et une Victoire, et de l'ensemble il a fait une Dea Roma.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Vienne 1890) p. 73 Fig. 3 a b.

Au milieu de la salle:

512, 513 (2, 4) **Couple de Centaures, par Aristeas et Papias d'Aphrodisias** (en Carie).

Ces deux statues en marbre gris foncé (bigio morato) furent trouvées en 1736 par Alessandro Furietti dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXXXIV n. 55), et données au Musée par Clément XIII en 1765. Restaurations: dans la statue du vieux Centaure, le sourcil gauche, presque tous les doigts de la main droite, le pouce de la main gauche, la partie centrale de la jambe droite de devant, quelques fragments de la barbe, des cheveux et de la peau de panthère; — dans la statue du jeune Centaure, des fragments de la chevelure,

Digitized by Google

le bout du nez, les extrémités des oreilles, les deux mains, un morceau du pedum et de la nebris, presque toute la jambe gauche de devant — néanmoins le sabot est antique — la jambe droite de derrière, la queue, plusieurs morceaux du tronc d'arbre avec la syrinx, et presque toute la branche de pin. Les plinthes des deux statues sont en grande partie modernes. Toutefois l'inscription gravée sur la plinthe du jeune Centaure est certainement antique, sauf un petit nombre de lettres.

Un vieux Centaure et un jeune sont placés en face l'un de l'autre. Sur leurs deux croupes on distingue une amorce, qui provient d'une figure d'Amour placée en cet endroit, comme le prouvent d'autres répliques mieux conservées. Le vieux Centaure, dont les bras sont liés derrière le dos, est tourmenté par le dieu de l'amour. Il penche nerveusement en arrière le haut de son corps; son regard, dont l'expression est mêlée de douleur et de colère furieuse, suit la même direction; de sa queue il essaie de fouetter l'Amour qui le tracasse. On est donc porté à croire que l'Amour serre trop fort les cordes qui entourent les bras du Centaure. Mais une réplique qui est au Louvre et dans laquelle le bras de l'Amour s'est en partie conservé, nous apprend que le petit dieu tenait dans sa main droite qui tombait un fouet dont il frappait le Centaure. Nous n'avons aucun indice qui nous permette de déterminer l'attitude dans laquelle était représenté l'Amour assis sur le dos du jeune Centaure. Il est certain toutefois que la présence du petit dieu ne lui cause aucun déplaisir. Il caracole gaiement, et regarde en riant son compagnon torturé par l'Amour. Rien n'empêche d'admettre la restauration moderne qui nous le montre faisant claquer les doigts de sa main droite; ce geste convient parfaitement à la situation. En tout cas le Centaure ne pouvait pas tenir de cette main une pièce de gibier, comme c'est le cas, semble-t-il, pour la réplique du Vatican n. 167, car un tel objet aurait été soutenu par des appuis, dont il resterait des traces sur le haut du corps, à droite. Voici donc quelle est l'idée exprimée dans ce groupe: le vieux Centaure, auquel ne convient plus le badinage amoureux, est torturé par l'Amour; le jeune Centaure au contraire

Digitized by Google

est certainement satisfait de la présence du petit dieu; il semble se moquer de son vieux compagnon follement épris. L'époque hellénistique aimait à exprimer des idées de ce genre par des antithèses très subtiles; on en trouve maints exemples dans la poésie alexandrine. En outre, si l'on en juge d'après le style de la tête et le mouvement du buste, le vieux Centaure présente de grandes ressemblances avec le Laocoon (n. 153), avec les Géants de la frise de Pergame, et avec le Centaure d'un haut-relief, qui a été trouvé à Samothrace non loin d'un temple construit à l'époque hellénistique, et qui semble par son style dater de la même période. Il en résulte que nous devons attribuer l'invention de nos deux statues à l'art hellénistique. Comme nous en avons conservé plusieurs répliques, dont l'exécution dénote un sentiment artistique plus fin, les exemplaires du Capitole sont certainement des copies et non pas des originaux. Les sculpteurs d'Aphrodisias, Aristeas et Papias, dont les noms sont inscrits sur les plinthes, étaient évidemment les copistes; il est impossible de faire remonter les deux inscriptions jusqu'aux artistes qui créèrent l'original, parce qu'avant le second siècle de l'ère chrétienne, il n'y a point trace à Aphrodisias d'une école de sculpture. La provenance des deux statues, la forme des caractères épigraphiques et le style de l'exécution révèlent l'époque d'Hadrien. Evidemment Aristeas et Papias s'efforcèrent de travailler ce marbre gris très dur de façon à rappeler la technique du bronze; cet effort est surtout visible dans certaines parties de la chevelure, qui sont comme fondues, et dans les petits poils figurés sur la poitrine et sur le corps de cheval: on les croirait ciselés. Mais, en voulant ainsi faire violence à la matière qu'ils employaient, les sculpteurs rencontrèrent des difficultés dont ils ne purent triompher, malgré toute leur habileté technique. L'imitation de la ciselure produit une impression de sécheresse; la chair paraît être entaillée; les muscles ressemblent à des bourrelets artificiels, d'où est absente toute vie organique. Etant donnée la vanité prétentieuse avec laquelle

Digitized by Google

Aristeas et Papias reproduisaient leurs modèles, il n'y a rien d'étonnant à ce que ces deux sculpteurs aient été fiers de leur œuvre et aient osé ajouter leurs noms sur les plinthes des statues.

Clarac IV, pl. 739 n. 1781, pl. 740 n. 1780. — Le jeune Centaure: Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 47, 598. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 127 Fig. 132. Pour le reste, voir Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 369. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1421. — Pour la statue du Louvre: Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre I n. 299. — Le bas-relief de Samothrace: Conze, Untersuchungen auf Samothrake I T. 52 p. 23, p. 27—28.

514 (3) **Statue d'Hercule (Héraclès) enfant** (en pierre de touche).

Trouvée vers l'année 1590 sur l'Aventin, en face du mont Testaccio, dans la vigne d'un certain Monseigneur dei Massimi, qui vendit la statue au municipe pour 1000 ducats (Röm. Mitth. VI 1891 p. 46). Restaurations: un morceau de la partie supérieure du bras droit, la main gauche avec les pommes, la partie de la peau de lion qui tombe au-dessous du bras — toutefois les griffes qui touchent le tronc d'arbre sont antiques — les bords de la plinthe.

Cette statue nous prouve une fois de plus, par un exemple frappant, quelle désastreuse influence exerça sur la sculpture l'engouement de plus en plus exagéré qui se développa à l'époque impériale pour les matières précieuses. Elle est en pierre de touche, une pierre, dont on ne trouve que très rarement des blocs un peu gros. L'idée de donner à une statue d'enfant des dimensions colossales est déjà par elle-même monstrueuse. Dans le cas présent l'œuvre produite sous cette inspiration fait un effet d'autant plus défavorable, qu'il est impossible de rendre avec une pierre aussi dure les formes délicates d'un corps d'enfant; les proportions colossales ne font qu'accentuer davantage ce défaut. Le corps paraît tout simplement massif; l'expression de la physionomie est plutôt grimaçante que souriante. On a essayé, mais bien inutilement, de justifier le sculpteur, en prétendant qu'il avait voulu résoudre dans cette statue une sorte de problème physiologique, qu'il avait essayé d'indiquer au public comment cet enfant mal bâti devait se développer pour

Digitized by Google

devenir le plus beau des héros. La statue ne nous montre que l'enfant mal bâti et ne fait en rien pressentir le développement que doit prendre cet organisme dans l'avenir. De la massue, que tient la main droite, seule la poignée était en pierre; nous devons admettre que le gros bout était en bronze et s'ajoutait à la poignée. Cf. n. 583.

De Rossi, Raccolta di statue T. 19. Bottari III, 26. Montagnani I, 40. Millin, Gal. myth. pl. 123, 482**. Righetti I, 59. Clarac V, pl. 781 n. 1956. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 184 n. 50.

Cette statue d'Hercule est supportée par la base suivante:

515 Base, Le mythe de Jupiter (Zeus).

Autrefois à Albano, dans la villa Savelli-Paolucci, donnée au Musée en 1753 par Benoît XIV.

Les bas-reliefs qui ornent cette base représentent la destinée de Jupiter depuis sa naissance jusqu'au moment où il est reconnu maître de l'Olympe. Sur la face, où le sujet paraît commencer, il ne s'est conservé qu'une figure de femme assise par terre. On y voit généralement Rhéa, au moment de donner le jour à Jupiter. La face suivante représente Rhéa, tendant à Saturne (Kronos) la pierre enveloppée dans une lange, que le dieu va dévorer à la place de son enfant. Sur la troisième face nous voyons Jupiter allaité par la chèvre Amalthée; autour de lui deux Corybantes frappent de leurs épées sur leurs boucliers, afin que Saturne n'entende pas les cris du nouveau-né. La femme, avec une couronne de tours sur la tête, qui est assise auprès, semble être la personnification de l'île de Crète, aux villes nombreuses. Sur la quatrième face, Jupiter, tenant le sceptre et le foudre, est assis sur un trône, au-dessous duquel est figuré le globe, symbole de la domination universelle. Les autres dieux sont debout autour de lui. Tout près de lui on voit Pallas; en face, Junon (Héra) et Apollon, dont la tête reproduit le même type et la même disposition des cheveux que la statue n. 510 placée dans cette même salle. Derrière le

Digitized by Google

père des Dieux Mercure (Hermès) est debout; au-dessus de lui dépasse la tête de Vulcain (Héphaistos), reconnaissable à son pileus (voir n. 89). Dans tous ces bas-reliefs, et particulièrement dans celui qui représente l'assemblée des Dieux, on sent que l'artiste s'est efforcé d'imiter le style sévère, tant pour le dessin et les formes des figures que pour le choix des types. Mais plusieurs détails ne sont pas d'accord avec ce caractère voulu de l'ensemble; ainsi Mercure est représenté avec la bourse; or cet attribut ne lui a été donné que par l'art gréco-romain.

Foggini, Mus. cap. IV, 5—8. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 62, 803—805. Overbeck, Kunstmythologie II p. 170 c, p. 175 et suiv., p. 325 n. 2, p. 326 n. 4, p. 328 n. 9, III p. 129 E; Atlas III 23, 24, IV 1. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 798 Fig. 861, 862, III, p. 2134 Fig. 2391, p. 2139 Fig. 2397. — Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2142.

Chambre du Faune.

516 (18) **Sarcophage des Amazones.**

Trouvé en 1744 dans la propriété Salona hors la porte Salara, donné au Musée par Benoît XIV.

Les différents groupes, dont la juxtaposition forme les bas-reliefs qui ornent ce sarcophage et d'autres semblables, paraissent avoir été inspirés par une ou plusieurs œuvres d'art, représentant la lutte des Athéniens contre les Amazones qui avaient envahi l'Attique. Mais tous ces motifs ne sont groupés ensemble qu'au point de vue décoratif, et les sculpteurs, qui ont exécuté ces sarcophages, n'ont donné à aucun des personnages en scène le caractère de Thésée, de Pirithoüs et d'Antiope; aussi rien n'indique-t-il qu'il s'agit du combat entre les Athéniens et les Amazones. La décoration de la face principale se divise en trois groupes. Au milieu gît une Amazone tuée; son cheval se cabre; un guerrier l'a pris par la bride, mais il est lui-même menacé par une autre Amazone, qui brandit contre lui sa hache à double tranchant. Le même sujet, sauf le cadavre de l'Amazone, est représenté sur

Digitized by Google

d'autres sarcophages en sens inverse; aussi doit-on supposer qu'il reproduit un groupe de ronde bosse. A gauche de la scène centrale, on voit une Amazone, dont le cheval se cabre: un jeune guerrier l'a saisie aux cheveux, tandis qu'une seconde Amazone cherche à la délivrer. Sur le bas-relief de droite, une Amazone à cheval frappe à coups de hache un guerrier désarçonné, qui est secouru par un autre guerrier. Plus à droite, une Amazone s'éloigne, tenant de la main droite une lance, de la main gauche une double hache, et appuyant son pied gauche sur le corps d'un guerrier tué. Chaque angle du sarcophage est orné d'une Victoire qui s'avance: celle de gauche porte un trophée, celle de droite une guirlande. L'objet placé sur la pointe du trophée n'est pas un scalpe, mais un casque ayant la forme d'une tête chevelue, forme de casque que nous connaissons par plusieurs exemplaires en bronze qui se sont conservés. La représentation du combat se continue sur les deux faces latérales. Sur le couvercle on voit des Amazones, dont quelques-unes sont enchaînées, assises par terre dans une attitude attristée; entre elles des armes gisent sur le sol. L'exécution de tous ces bas-reliefs est très soignée. L'audace, avec laquelle les divers personnages de la face principale sont détachés du fond, prouve que le sculpteur possédait à merveille la partie technique de son art.

Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II T. 32, 77—77b, p. 91 et suiv. Cf. p. 76 et suiv.

Sur ce sarcophage:

517 (21) **Tête d'Ariane.**

Restaurations: le nez, la lèvre supérieure, le buste.

La couronne de lierre qui entoure la tête prouve qu'il s'agit ici d'une femme appartenant au cycle bachique. Mais l'expression de ce visage merveilleusement beau est trop noble et trop calme pour une Bacchante ordinaire. Il est donc tout à fait vraisemblable que cette tête représente le principal être féminin du thiase, c'est à dire Ariane. Elle a conservé des traces de sa polychromie primitive.

Digitized by Google

On reconnaît très nettement que dans les parties charnues le marbre était enduit d'encaustique, tandis que la surface inégale de la chevelure était probablement dorée. Mais si les cheveux étaient ainsi dorés, la couronne de lierre qui les entourait devait avoir une teinte qui rappelait plus ou moins la réalité. Les yeux, en pierres précieuses ou en verre, étaient enchâssés dans les orbites. On se figure sans peine quelle intensité ces yeux si brillants donnaient à l'expression de douce rêverie répandue sur tout ce visage.

Braun, Ruinen und Museen p. 195 n. 59.

518 (16) **Enfant luttant avec une oie,** probablement d'après Boëthos.

Trouvé en 1741 dans la rue qui conduit du Latran à Sainte-Croix de Jérusalem (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLII n. 71). Restaurations: dans l'enfant, un morceau de l'avant-bras droit, presque toute la jambe gauche, — toutefois le pied est antique sauf les doigts —; dans l'oie, la tête et le morceau du cou qui la touche.

Un enfant vigoureux est debout, les jambes écartées, le haut du corps penché en arrière; de ses deux bras il entoure le cou d'une oie, pour l'empêcher de se sauver. L'oiseau cherche à se délivrer de cette étreinte; pour y parvenir, il appuie solidement sur le sol son corps pesant. Le groupe est admirablement complet par lui-même; il représente avec autant de vérité que d'humour la lutte indécise entre l'oie et l'enfant. Il faut surtout remarquer l'expression délicieusement comique que l'artiste a donnée à la physionomie de l'enfant pour indiquer tous les efforts qu'il fait. Ce groupe, dont plusieurs répliques se sont conservées, paraît avoir servi à la décoration d'une fontaine. Il reproduit, suivant l'opinion généralement acceptée, un original en bronze de Boëthos cité par Pline (n. h. 34, 84); ce Boëthos, si l'on en juge d'après le motif comme d'après le style de son œuvre, ne peut pas avoir vécu avant l'époque des Diadoques. C'est peut-être le même que le Boëthos, dont le nom se trouve sur une inscription découverte à Délos, et qui fit une statue d'An-

Digitized by Google

tiochus IV Epiphane (175—164 av. J.-C.). Cf. les addenda.

Bottari, Mus. cap. III, 64. Montagnani II, 102. Righetti I, 37. Clarac V, pl. 874 C n. 2227 A. Cf. Visconti, Opere varie IV, pl. 166—168, p. 396. Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 140. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II[3] p. 143—144, p. 183 not. 207—209. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 29. — Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1586. L'inscription de Délos: Bull. de correspondance hellénique III (1879) p. 363—364. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 210, 521.

519 (8) **Enfant avec un masque de Silène.**

Placé dans le Musée sous Clément XII. Restaurations: dans l'enfant, presque tout le bas du visage, depuis un peu au-dessous des yeux jusqu'au bord inférieur du menton, la main droite avec la boucle de la barbe du masque qu'elle tient, les deux jambes.

Un enfant s'amuse à mettre sur sa figure un gros masque de Silène, qui égale presque le tiers de sa taille. Le plaisir sincère, avec lequel il joue ainsi, et la peine qu'il a à se rendre maître du masque qui est bien lourd pour lui, sont exprimés de la façon la plus plaisante. En outre le masque, avec sa figure de vieillard morose, fait un contraste très piquant avec la physionomie souriante de l'enfant. L'exécution est excellente.

Ficoroni, De larvis scenicis T. 73. Bottari III, 40. Montagnani I, 48. Righetti I, 90. Clarac III, pl. 540 n. 1134. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 191 n. 55.

Au milieu de la chambre:

520 (1) **Satyre en marbre rouge** (rosso antico).

Trouvé en 1736 par Furietti dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXLIV n. 55); donné au Musée en 1746 par Benoît XIV. Restaurations: le bout du nez, l'extrémité du menton, quelques fragments de la chevelure, le bras droit avec la grappe, la main gauche avec le pedum, la partie pendante de la peau de chèvre, les jambes — toutefois les pieds sont en partie antiques —, le tronc d'arbre avec la syrinx; dans la chèvre, la tête, la jambe gauche de devant, et les deux jambes de derrière; différentes parties de la plinthe.

Nous avons déjà examiné ce type a propos de la réplique du Vatican n. 253.

Digitized by Google

Bottari III, 34. Montagnani I, 58. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 59. Le reste de la bibliographie est réuni dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1500.

Cette statue est placée sur la base suivante:

521 **Base dédiée au dieu Jupiter Sol Serapis.**

Trouvée, en 1745, près de l'église Saint Sébastien, sur la voie Appienne (Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CLXII n. 90), donnée au Musée par Benoît XIV.

Cette base supportait, d'après l'inscription qu'on y lit, un objet dédié à Jupiter Optimus Maximus Sol Serapis (voir n. 304) par l'augure Scipio Orfitus pour accomplir un vœu. Ce vœu se rapportait évidemment à un évènement militaire, dont le succès fut tel qu'Orfitus le désirait; car nous voyons sur la face droite de la base un trophée entre une Victoire et la déesse Roma (Restaurations: le casque qui surmonte le trophée, la main gauche de la Victoire, la tête, presque toute la jambe droite, la main gauche et le haut de la lance de la déesse Roma). Le bas-relief de la face gauche représente le sacrifice offert en accomplissement du vœu: un sacrificateur (restaurations: la main et la jambe droites) est debout devant un taureau (restauration: la jambe gauche de devant) et paraît le saisir à la gueule de la main droite; en face de lui un autre homme est debout, probablement Orfitus (restauration: la partie antérieure de l'avant-bras avec la coupe); sa toge est ramenée sur le derrière de sa tête et il étend son avant-bras droit vers la tête du taureau: le restaurateur lui a mis une coupe dans la main droite, mais cette restauration n'est pas certaine. Sur la face postérieure de la base, on voit à l'arrière-plan un rempart orné de tours. Devant la porte Gaia, la personnification de la Terre (voir n. 5), est couchée (restaurations: l'avant-bras droit et l'épaule gauche). Au-dessus d'elle s'élance, monté sur un taureau (restaurations: la gueule, la jambe droite de devant, et plusieurs fragments des deux jambes de derrière), un homme cuirassé, tenant dans la main gauche une corne d'abondance et dans la main droite levée une branche de laurier (restaurations: le bas du visage et une partie du bras droit); il semble que ce soit l'empereur, sous les auspices duquel s'est accompli le vœu formé par Or-

Digitized by Google

fitus; le taureau, sur lequel il est à cheval, prouve que l'auteur a voulu le représenter en nouveau Sérapis. Mais le visage de cette figure est trop mal conservé pour qu'on puisse l'identifier avec un portrait connu d'empereur. L'on a supposé que l'augure Scipio Orfitus par qui cette base a été consacrée et un augure du même nom, qui, d'après une autre inscription trouvée à la même place (Corpus inscr. lat. VI 1 n. 505) célébra un taurobole en 295 ap. J.-C., étaient le même personnage; cette hypothèse ne saurait être admise, parce que le style de notre bas-relief indique au plus tard les premières années du IIIe siècle.

Foggini, Mus. cap. IV, 64—67. Righetti I, 99. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 402. — En ce qui concerne Helios-Serapis: Roscher, Lexikon der gr. u. röm. Myth. I p. 2026.

Chambre du Gladiateur.

522 (16) **Buste de Marcus Junius Brutus** (?).

Restaurations: le bout du nez, deux morceaux du front, un fragment de la joue gauche.

Si l'on compare ce buste avec les portraits de Brutus qui se trouvent sur plusieurs monnaies, on en conclura non pas avec certitude, mais du moins avec beaucoup de vraisemblance que le même personnage est ici représenté. L'on reconnaît d'ailleurs sur cette tête tous les vices que la tradition attribue au meurtrier de César: une intelligence étroite, un penchant aux sombres rêveries et une dureté presque cruelle.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. XIX p. 191 et suiv. A la bibliographie qui est citée par cet auteur, il faut ajouter: Visconti, Opere varie IV p. 321 n. 89, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1636 et Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 361 Fig. 390.

523 (14) **Figure de jeune fille.**

Trouvée en 1743 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Miscellanea p. CLIX n. 84), donnée au Musée par Benoît XIV. Restaurations: la main gauche avec le bouquet, quelques parties des doigts de la main droite, la plinthe. La tête est rapportée; mais elle paraît être

Digitized by Google

antique et appartenir à la statue. La tresse de cheveux est restaurée, ainsi que les bandelettes qui pendent audessous.

On voit en général dans cette statue une Flora; mais cette interprétation est arbitraire. Il est beaucoup plus probable que c'est tout simplement une figure de genre. La grande habileté technique, avec laquelle les draperies sont traitées, revèle l'esprit de la sculpture du temps d'Hadrien. Le manteau, dont les plis sont lourds et sans souplesse, représente évidemment un vêtement en étoffe raide, peut-être en satin. Il forme un contraste marqué avec le chiton, que l'artiste a caractérisé comme étant fait d'un tissu plus léger et plus flexible; mais aussi il empêche les formes du corps d'être mises en valeur comme elles doivent l'être.

Bottari III, 45. Piranesi, Raccolta di statue T. 10. Visconti, Opere varie IV, 15 p. 101—104, p. 306 n. 61. Bouillon, Musée des Antiques I 51. Montagnani II, 88. Righetti I, 4. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 101, 599 c. Clarac III, pl. 439 n. 795 A. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. I p. 149—150, p. 154. Braun, Ruinen und Museen p. 199 n. 62.

524 (12) **Statue dite d'Antinoüs.**

Cette statue fut trouvée en 1738 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli, lors des fouilles qui y furent entreprises par le cardinal Albani; elle fut cédée par lui au pape Clément XII (Röm. Mitth. VI 1891 p. 59). Restaurations: les deux avant-bras — toutefois la main droite est antique, sauf le pouce, l'index, et la partie inférieure de l'objet en forme de bâton — le pied droit, le bas de la jambe gauche avec le pied, le tronc d'arbre, la plinthe.

Cette statue représente un jeune homme, dont la main droite tendue un peu en avant tient, penché obliquement vers la terre, un attribut dont l'extrémité supérieure, qui s'est conservée, a la forme d'un petit bâton; son regard suit la même direction; l'expression de son visage est légèrement mélancolique. En général on y voit un Antinoüs; mais ni dans la forme de la tête ni dans la constitution du corps ne se retrouvent les traits particuliers qui caractérisent le favori d'Hadrien. Cet argument a d'autant plus de poids que la statue a été découverte dans une villa de cet empereur; une image d'Antinoüs,

Digitized by Google

qu'Hadrien avait l'occasion de contempler souvent, devait être plus que toute autre un véritable portrait. Pour justifier néanmoins cette interprétation, on a prétendu qu'Antinoüs était ici représenté en Mercure (Hermès) avec un caducée renversé dans la main droite, et que par conséquent le sculpteur s'était efforcé de lui donner le plus possible les traits du dieu; mais les monuments, qui représentent à coup sûr le jeune homme comme un dieu (voir par exemple n. 295), n'offrent pas la plus petite analogie avec une pareille conception. Le type individuel d'Antinoüs y est toujours conservé; seuls les attributs qu'on lui prête indiquent le dieu dont il s'agit. D'après une autre hypothèse, cette statue représenterait simplement Mercure, au moment où il accompagne un mort dans les enfers, en tenant son caducée renversé; ce motif pourrait être parfaitement celui d'une œuvre d'art destinée à un mausolée. Mais aucun sculpteur antique n'aurait osé donner à Mercure des formes qui diffèrent autant que celles de notre statue des types traditionnels de ce dieu. Il est beaucoup plus probable, si l'on en juge d'après les formes générales et d'après l'expression de la physionomie, que nous nous trouvons ici en présence d'un type idéal créé par l'art hellénistique. C'est l'attribut placé dans la main droite qui donnait à la statue son véritable sens. Mais il ne s'en est conservé que l'extrémité supérieure en forme de bâton, à laquelle était rattachée la partie inférieure de l'objet, évidemment en bronze. Comme l'hypothèse d'un caducée est exclue, on pourrait croire que c'était un rameau. Toutefois, si nous tenons compte de la pose du bras droit et de la direction du regard, ce qui nous paraît le plus vraisemblable, c'est que le personnage tenait une ligne. Dans ce cas, la statue aurait représenté un jeune homme pêchant, sujet qui convenait parfaitement à la décoration d'un bassin. Si notre hypothèse est exacte, une autre question se pose: ce jeune pêcheur était-il simplement une figure de genre ou bien avait-il une signification mythologique? A ce dernier point de vue, il faudrait avant tout songer à Narcisse. Comme la

Digitized by Google

poésie alexandrine traitait avec une grande liberté les sujets mythologiques, il est très possible qu'elle ait inventé une version de la légende, d'après laquelle Narcisse pêchait, lorsqu'il devint amoureux de sa propre image. Le nu est traité avec une élégance froide qui dénote l'époque d'Hadrien.

Bottari III, 56. Levezow, Antinous T. III, IV p. 58. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana III 54. Clarac V, pl. 947 n. 2426. Dietrichson, Antinoos pl. IV 9, p. 145 et suiv., p. 182 n. 17. Cf. Visconti, Opere varie IV p. 327 n. 98. Wieseler, Narkissos p. 48—59. Welcker, Alte Denkmäler V p. 90—91. Tout le reste se trouve dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1659.

525 (10) **Satyre au repos**, probablement d'après Praxitèle.

Cette statue qui, d'après Nibby, Descrizione della villa Adriana p. 11, fut découverte dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. se trouvait jadis à la villa d'Este; elle fut placée dans le Musée par Benoît XIV en 1753. Restaurations: le nez, l'avant-bras droit avec la flûte — toutefois la restauration de cet attribut paraît justifiée par d'autres répliques — le bras gauche, sauf la partie supérieure ainsi que le pouce et l'index qui touchent la peau de panthère, des morceaux de cette peau, le pied droit, quelques fragments dans les doigts du pied gauche, et dans la plinthe.

Le Satyre, qui s'amusait il n'y a qu'un instant à jouer de la flûte, se laisse aller aux rêveries, dans lesquelles la musique l'a plongé. Son attitude est d'une grâce charmante. De son avant-bras droit il s'appuie sur un tronc d'arbre; sa jambe droite, délivrée de toute charge, est légèrement retirée en arrière, de telle sorte que la pointe du pied droit touche le talon du pied gauche. La main gauche repose sur la hanche, qui est cambrée, et rejette un peu en arrière la peau de panthère qui tombe sur la poitrine. Ce Satyre, comme la plupart des types du même genre créés au IVe siècle av. J.-C. (voir n. 881), est d'un aspect très noble. De la nature animale il n'a conservé que les oreilles pointues. L'espièglerie et la sensualité, que le mythe attribuait aux Satyres, ne sont pas, il est vrai, complètement effacées; mais elles sont très atténuées. Le nez fin et un peu épaté, les cheveux relevés au-dessus du front, et le trait malin qui se joue autour de la bouche entr'ouverte, indiquent que ce

Digitized by Google

Satyre sait au besoin être fripon; d'autre part son regard qui se noie prouve qu'un désir sensuel ne va pas tarder à s'éveiller en lui. Dans les formes délicates de son corps on ne reconnaît pas les traces que laissent une activité assidue ou les exercices du gymnase; on dirait au contraire qu'elles ne se sont si brillamment épanouies qu'«en toute liberté par la grâce de la nature» (Brunn). Comme aucune autre statue de l'antiquité n'a laissé des répliques aussi nombreuses que celle-ci, on était tenté, jusqu'à présent, de lui attribuer comme original un fameux Satyre de Praxitèle, le Periboëtos. Mais cette opinion ne saurait être admise; car le Periboëtos formait un groupe avec deux autres figures, avec Bacchus (Dionysos) et avec Méthè, la personnification de l'ivrognerie; il est bien évident au contraire que notre Satyre a été conçu comme un personnage isolé. On ne peut pas davantage prouver l'hypothèse, récemment exposée, d'après laquelle l'invention de ce type aurait été inspirée par une peinture de Protogénès, artiste qui vivait pendant la seconde moitié du IVe siècle; cette peinture représentait un Satyre au repos avec une flûte dans la main. Ce qui est certain en tout cas, c'est que notre statue, tant dans la conception du sujet que dans la pose du corps (voir nrs. 194, 749), a tous les caractères qui distinguent l'art de Praxitèle. Cette ressemblance saute surtout aux yeux lorsque l'on examine la meilleure réplique de ce type, un torse trouvé dans les fouilles du Palatin et qui est maintenant au Louvre: le nu est traité d'une manière semblable dans le Mercure (Hermès) de Praxitèle (voir n. 79) trouvé à Olympie. Il est d'ailleurs possible que l'original de cette œuvre, sans être le Periboëtos, soit un autre Satyre de Praxitèle. La réplique du Capitole est exécutée dans le style décoratif. Quelques restes de couleur brune se sont conservés sur le côté extérieur de la peau de panthère.

Bottari III, 32. Bouillon, Musée des Antiques I 55. Righetti 1, 105. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 40. Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst I 35, 143. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 41—42 Fig. 103, p. 173 n. 77 (où est cité tout le reste de la bibliographie). Baumeister, Denkmäler

Digitized by Google

des kl. Altertums III, p. 1398 Fig. 1548. Cf. surtout Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 105. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 82—85. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1216.

526 (9) **Jeune fille avec un oiseau.**

Cette statue est peut-être la même que la «Dirce colla colomba» citée parmi les antiquités qui furent transportées du Vatican au Capitole sous Pie V ou Grégoire XIII (Röm. Mitth. VI p. 39 n. 86). Restaurations: le bout du nez, le bras droit, la tête de l'oiseau, la partie supérieure et la queue du serpent.

Une fillette serre de la main gauche un oiseau sur sa poitrine, pour le protéger contre un serpent, qui se dresse le long de sa jambe gauche. Comme le visage de l'enfant exprime non pas l'effroi, mais une sorte de bouderie taquine, l'on a supposé qu'à la place du serpent il fallait plutôt mettre un petit chat domestique. Mais la plus grande partie du serpent est certainement antique. En outre nous savons qu'on avait l'habitude dans les maisons romaines d'avoir des serpents apprivoisés; il paraît donc tout à fait naturel que la fillette ne soit nullement troublée par la présence de cet animal. Il était impossible à l'artiste d'introduire un chat dans un pareil sujet de genre, parce que le chat n'était pas un des animaux domestiques habituels dans l'antiquité classique.

Bottari III, 63. Montagnani II, 101. Righetti I, 38. Clarac V, pl. 877 n. 2235. Cf. Welcker, Alte Denkm. V p. 90. Braun, Ruinen und Museen p. 197 n. 60. — Sur les serpents comme animaux domestiques: Welcker, loc. citat. II p. 264—266. — Sur le chat: Hehn, Kulturpflanzen und Hausthiere 4. Aufl. p. 374 et suiv. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1012. Bull. de l'Acad. des Inscr. et belles-lettres XVIII 1890 p. 322.

527 (8) **Prétendue statue de Zénon le stoïcien.**

Trouvée en 1701 dans la villa dite des Antonins près de Civita Lavinia (Lanuvium). Cf. Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXX n. 6. Restaurations: le nez, presque tout le bras droit, les pieds, la plinthe.

On considère en général cette statue comme un portrait de Zénon, en se fondant sur une hypothèse qui n'est nullement démontrée et d'après laquelle la villa, où a été trouvée la statue, aurait appartenu pendant un certain temps à l'empereur Marc-Aurèle, disciple de la philo-

Digitized by Google

sophie stoïcienne. Il n'est même plus besoin de réfuter cette interprétation, depuis que le portrait du stoïcien Zénon a été reconnu dans un buste du Musée de Naples désigné par une inscription (voir n. 287). Dans la statue du Capitole on saisit une individualité, qui forme le contraste le plus frappant avec le caractère du philosophe représenté par le buste de Naples. Nous sommes ici en présence d'un homme de petite taille, aux traits grossiers, presque sans cou, à la poitrine large. Sa pose raide et l'expression de sa physionomie ont quelque chose de provocant; on dirait que cet homme éprouve un plaisir tout particulier à exposer ses idées sur un ton tranchant et à grand fracas. Cette statue est «un vrai spécimen de la caractéristique grecque, qui savait transformer l'homme tout entier en un caractère» (Burckhardt). En effet l'harmonie qui règne entre la conception et la forme est tellement étonnante, que rien ne nous empêche de voir dans cette statue une œuvre grecque originale. Au vigoureux naturalisme qui la distingue on reconnaît l'époque hellénistique: que l'on observe en particulier avec quelle vérité sont rendues les veines gonflées de la main gauche. Ce qui est encore un trait de l'art hellénistique, c'est que le sculpteur a figuré sur le manteau, par de légers coups de ciseau, les plis que l'étoffe avait pris lorsqu'elle était renfermée dans l'armoire. Ce détail si naturaliste se rencontre pour la première fois sur deux statues de la seconde école attique, celles de Mausole et d'Artémise, qui ornaient le Mausolée d'Halicarnasse. L'usage en devint assez fréquent chez les sculpteurs de l'époque hellénistique, comme on peut s'en convaincre en examinant la frise des Géants de Pergame.

Bottari I, 90. Piranesi, Raccolta di statue T. 15. Montagnani II, 96. Righetti I, 14. Clarac V, pl. 843 n. 2123. Cf. Visconti, Opere varie IV p. 310 n. 71. Burckhardt, Der Cicerone I[5] p. 153 b. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Archäol. Anzeiger p. 55. — En ce qui concerne les plis dans l'art de Pergame, voir: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Sur une statue semblable, qui se trouve à la Glyptothèque de Munich: Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 163.

Digitized by Google

528 (6) Statue de femme, portant un vase.

Trouvée d'après Pirro Ligorio dans la prétendue Palaestra de la villa d'Hadrien près de Tivoli; transportée d'abord à la villa d'Este, puis donnée au Musée en 1753 par Benoît XIV. Restaurations: le couvercle du vase et tout le bas de la statue à partir d'une ligne qui passe un peu au-dessous des genoux. La tête (restaurations: le nez et un morceau de la chevelure placée au-dessus du front) est antique, mais n'appartient pas à la statue. Elle est en Grechetto de grain très fin, tandis que le corps est en marbre pentélique.

L'attitude solennelle et le soin avec lequel cette femme porte le vase, n'osant pas le toucher avec ses doigts, mais le soutenant de ses deux mains enveloppées dans son manteau, prouvent évidemment que ce vase ou son contenu sont ou très précieux ou particulièrement vénérables. On a voulu voir dans cette statue soit Psyché, apportant à Vénus (Aphrodite) l'eau puisée au Cocyte, soit Pandore avec sa boîte mystérieuse, soit même une Danaïde. Mais ce qui paraît être le plus vraisemblable, c'est que la statue représente une jeune fille portant un vase nécessaire pour une cérémonie religieuse, et qu'elle se trouvait placée, peut-être avec d'autres figures analogues, dans le voisinage d'un sanctuaire. Un petit conduit en plomb, à ce qu'on dit, partait de l'intérieur du vase, traversait toute la statue, et ressortait du corps en un point du dos, où l'on voit actuellement un morceau de marbre ajouté par une main moderne; mais la restauration de la statue ne permet plus de contrôler la justesse de cette indication. Si l'on veut en déduire que cette statue servait à la décoration d'une fontaine, il saute aux yeux que la statue plus grande que nature et le vase relativement petit d'où jaillissait le jet d'eau formaient un contraste très désagréable; nous ne pouvons pas attribuer la création d'un tel ensemble à l'art antique, qui fait toujours preuve d'un goût très fin dans la composition des œuvres destinées à orner les fontaines (voir nrs. 346, 350). En tenant compte de toutes ces circonstances, on peut se demander si dans l'ouverture, visible au dos de la femme avant la restau-

Digitized by Google

ration, ne pénétrait pas un tenon en fer, qui réunissait la statue à un mur situé derrière elle (voir n. 5).

De Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 43. Bottari III, 23. Visconti, Opere varie IV 27, p. 193—196, p. 324 n. 94. Montagnani II, 71. Righetti I, 58. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 21. Cf. Winckelmann, Mont. ant. ined. I p. 64. Braun, Ruinen und Museen p. 198 n. 61. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 202*, p. 204*.

529 (5) **Tête de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: le bout du nez, la lèvre inférieure, le buste.

Jadis cette tête était considérée comme une tête de femme; on y voyait une Ariane. Cette interprétation n'est pas admissible, parce que la tête d'une statue de Bacchus, qui se trouve à l'Ermitage de Saint Pétersbourg (n. 156 de cette collection) ressemble par ses lignes essentielles à l'exemplaire du Capitole. Nous sommes donc ici en présence d'une image de Bacchus (Dionysos). On sait que Praxitèle le premier inventa un type idéal synthétisant toute la conception de ce dieu. Cet idéal fut développé par l'art postérieur: de plus en plus les artistes s'efforcèrent de représenter le jeune dieu sous l'aspect le plus délicat qu'il fût possible, de lui donner des formes molles et presque féminines. La tête du Capitole appartient à une phase plutôt récente de ce développement. Elle ne rappelle le type de Praxitèle que dans ses formes générales; il n'y a plus en elle aucune trace du style sévère de la seconde école attique: on remarque au contraire que la chair et les cheveux y sont traités dans un style naturaliste: ce sont là deux caractères qui n'apparurent dans l'art qu'après Alexandre. Le visage est d'une beauté merveilleusement délicate; la physionomie exprime parfaitement le penchant aux douces rêveries qui caractérise Bacchus. Malheureusement les boucles de cheveux qui encadraient la figure sont presque toutes brisées; abondantes comme elles l'étaient, elles composaient un fond qui faisait valoir le fin ovale du visage se détachant sur elles.

Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 33, 375. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 435 Fig. 484. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49.

Digitized by Google

Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1137 Fig. 16. Nachrichten der Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen 1891 p. 379, p. 387. Tout le reste, dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1490.

530 (4) **Statue d'Amazone.**

Jadis dans la villa d'Este à Tivoli, donnée au Musée en 1753 par Benoît XIV, restaurée sous Pie VI. Restaurations: le cou, le bras droit, le haut du bras gauche, l'index, le médius et l'extrémité du pouce de la main gauche, l'arc, le pied droit, la jambe gauche depuis le milieu de la cuisse jusqu'au-dessous du genou, les doigts du pied gauche, l'extrémité supérieure de l'appui ainsi que les pointes de la pelta, la plinthe avec le casque. La tête, dont le type est le même que celui du n. 503, est antique, mais n'appartient pas à la statue. Le marbre dont elle est faite diffère de celui du corps tant par la qualité du grain que par l'état de corrosion. En outre il est évident que, pour ajuster les deux parties, l'on a artificiellement aplani les deux sections de brisure.

A propos du n. 195, nous avons fait sur ce type les observations nécessaires. Ce qui est important, au point de vue de la restauration, c'est que dans l'intérieur de la main gauche il s'est conservé un morceau de l'attribut, qui est soit une lance, soit une perche pour sauter.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 193. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, T. 48 Fig. 1502, p. 1350 (où la statue est indiquée par erreur comme étant l'exemplaire n. 195).

531 (3) **Tête colossale d'Alexandre le Grand.**

Elle semble avoir fait partie des antiquités que Pie V céda au municipe en 1566 (Röm. Mitth. VI p. 37 n. 139). Restaurations: la partie inférieure de l'arête du nez et le buste.

Le profil de cette tête, dans ses lignes essentielles, ressemble à celui des portraits d'Alexandre, désignés par des inscriptions, qui se trouvent sur plusieurs monnaies frappées en Macédoine sous l'empire romain: il semble donc que l'interprétation soit justifiée. Cinq trous, percés dans le bandeau qui entoure la tête et dans lesquels devaient s'engager des rayons en métal, prouvent qu'Alexandre était ici représenté en dieu du soleil. Cette tête, d'une beauté puissante, avec les boucles de cheveux qui se dressent au-dessus du front, avec son expression passionnée, a un caractère vraiment surhumain. Il est inté-

Digitized by Google

ressant d'observer comment l'artiste a tiré parti d'un défaut de constitution, qui déparait le corps d'ailleurs parfait du grand roi. Alexandre avait le cou un peu de travers. Dans notre tête, ce défaut a été pour ainsi dire idéalisé; il est devenu un trait particulier en rapport avec le caractère du conquérant; car la pose oblique du cou s'harmonise très bien avec le mouvement passionné qui domine dans l'expression de la physionomie. Comme ce portrait rappelle les types hellénistiques tant par la conception que par le style, il ne semble pas avoir été fait du vivant d'Alexandre, mais seulement à l'époque des Diadoques. L'on a maintes fois essayé de prouver que cette tête représentait simplement le Soleil (Hélios); il est impossible d'admettre cette opinion; malgré l'aspect idéal de l'ensemble les traits ont un caractère individuel, qui se retrouve jusque dans le duvet, dont la partie supérieure des joues est recouverte.

Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 39, 159. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I, p. 40 Fig. 45. — Pour tout le reste voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1416.

532 (2) **Statue de Proserpine (Perséphonè)?**

Jadis au palais Cesi, identique à la statue qui y est indiquée sous le nom d'une Amazone (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 122), acquise sous Clément XI (Röm. Mitth. VI 1891 p. 57). Restaurations: les deux bras et le pied droit. La tête (restaurations: le bout du nez et quelques morceaux des lèvres) est rapportée; mais elle appartient bien à la statue.

Si nous voyons dans cette statue une Proserpine, c'est par comparaison avec une statuette du Musée Chiaramonti, dans laquelle les draperies sont disposées de la même façon et qui est accompagnée de Cerbère. Comme les rapports de Proserpine avec sa mère Cérès (Démèter) jouaient un rôle prépondérant dans son mythe et dans son culte, les artistes grecs, surtout à l'époque postérieure, lui donnèrent généralement le type d'une jeune fille. Dans notre statue au contraire, les formes majestueuses du corps et l'expression sérieuse de la physionomie nous prouvent que le sculpteur, si c'est bien Proserpine qu'il a voulu représenter, a été inspiré par une conception

Digitized by Google

différente de cette déesse. Il nous montre en Proserpine la souveraine des enfers (ἀγαυὴ Περσεφόνεια); peut-être a-t-il cherché à rendre l'idée exprimée par le surnom de «maîtresse» (δέσποινα), qui lui était donnée dans plusieurs cultes. La tête rappelle étonnamment certaines têtes de femmes qui ont été découvertes à Pergame. La disposition et le style de la draperie se retrouvent aussi dans une statue de femme, qui provient de la même ville. Comme il arrive fréquemment dans la frise des Géants, les traces des plis de l'étoffe sont représentées sur la statue du Capitole (voir n. 527). Enfin l'ourlet, qui entoure le col du chiton, est souvent figuré dans les vêtements des figures faites par des sculpteurs de Pergame. Il faut donc conclure de tous ces détails que la statue du Capitole est soit un original de Pergame soit une copie faite d'après un tel original.

De Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 24. Bottari III, 8. Bouillon, Musée des Antiques I 2. Montagnani I, 12. Righetti I, 5. Clarac III, pl. 417 n. 727. Braun, Vorschule T. 27. — La statuette du Musée Chiaramonti: Overbeck, Kunstmythologie III p. 473—474; Atlas XIV, 16. — En ce qui concerne les plis de l'étoffe sur la frise de Pergame: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Au sujet de l'ourlet: Jahrbuch, loc. cit. p. 238—239.

Au milieu de la chambre:

533 (1) **Gaulois mourant.**

Autrefois à la villa Ludovisi, transporté au Musée sous Clément XII. Restaurations: le bout du nez, la rotule du genou gauche, tous les doigts des pieds, la partie de la plinthe sur laquelle s'appuie le bras droit, ainsi que les objets qui y sont représentés, c'est à dire l'épée et l'une des extrémités du cor; comme l'autre extrémité, qui s'était conservée, est le pavillon de l'instrument, l'extrémité restaurée auraît dû se terminer non en pavillon, mais en embouchure. Le bras droit était brisé, mais il est certainement antique. Il a été un peu plus nettoyé que le reste du corps; toutefois il est fait du même marbre et a été travaillé de la même façon que les parties évidemment antiques. Le marbre de la statue provient en tout cas du bassin oriental de la Méditerranée, soit du Sipyle ou de l'île Phurne (Furni) entre Samos et Icarie, soit de Thasos ou de Thrace (Sigel dans Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte p. 80. Arch. Zeitung XXXIV 1876 p. 153. Athenische Mittheilungen II 1877 p. 134).

Digitized by Google

Le guerrier mourant est évidemment un Gaulois. Il porte autour du cou le collier tressé en fils d'or, le torques gaulois, suffisamment connu par l'histoire de Manlius Torquatus et par plusieurs exemplaires qui se sont conservés. Ses cheveux et sa barbe sont arrangés suivant la mode des Gaulois. Diodore (V 28) nous raconte, en empruntant évidemment son récit à une source plus ancienne, que la chevelure des Gaulois, constamment enduite d'une pommade à base de chaux, devenait si épaisse et si hérissée, qu'elle ressemblait absolument à une crinière de cheval; et que les Gaulois avaient l'habitude de la ramener en arrière, de telle sorte qu'ils avaient l'air de Satyres et de Pans. D'après le même écrivain, les nobles gaulois se rasaient le menton et les joues, et laissaient pousser leurs moustaches. Mais c'est autant dans la complexion générale du corps que dans la forme du visage que cette statue reproduit le type des barbares du nord: il faut surtout remarquer les extrémités massives, la forte ossature, la peau rude et peu tendue.

Jadis on admettait généralement que le Gaulois s'était jeté sur son épée pour échapper à la captivité; mais ce qui empêche d'adopter cette opinion, c'est que la blessure se trouve sur le côté droit de la poitrine. Les anciens et aussi les Gaulois (n. 884) savaient qu'un coup pour être mortel devait trancher l'aorte; par conséquent, notre Gaulois aurait dû enfoncer son épée dans le côté gauche de sa poitrine. Au contraire la pose du corps et la place de la blessure paraîtront tout à fait naturelles, si l'on admet que le Gaulois a été frappé par un ennemi en une partie de son corps qui n'était point protégée par le bouclier, par exemple, tandis que de la main droite il approchait son cor de sa bouche. Grièvement blessé, il a quitté la mêlée, et maintenant, après avoir brisé son cor, étendu sur son bouclier, il attend sa mort prochaine avec une sombre fierté. Son bras droit est légèrement plié; la main, sur laquelle il s'appuie, est tournée en dedans; ces deux détails sont parfaitement exacts au point de vue pathologique; car, si le bras était raide et si la main était

Digitized by Google

tournée en dehors, les muscles du côté droit de la poitrine seraient tendus, et cette tension augmenterait la douleur causée par la blessure béante.

Comme la statue se trouvait autrefois à la villa Ludovisi, et comme elle ressemble, par la conception, par la caractéristique et même par la décoration du bouclier représenté sur la plinthe au groupe de Gaulois (n. 884) qui est resté dans cette même villa jusqu'il y a peu de temps, il semble que la statue et le groupe aient appartenu à un seul et même cycle, dont le groupe formait le centre, tandis que la statue était placée à l'extrémité droite. On ne saurait admettre que ce cycle décorait un fronton: car les plinthes sont ovales, tandis qu'elles devraient être rectangulaires, si elles supportaient des figures ornant un fronton. En outre, à une si grande hauteur, le caractère si vivant qui distingue ces deux œuvres ne pourrait plus être apprécié à sa juste valeur. Il est beaucoup plus probable que le groupe de la villa Ludovisi, la statue du Capitole et les autres sculptures qui faisaient partie du même ensemble étaient placés côte à côte sur un ou plusieurs socles d'une hauteur moyenne.

Pline nous apprend (n. h. 34, 84) qu'Isigonos, Pyromachos, Stratonikos et Antigonos avaient représenté les combats livrés aux Gaulois par Attale et par Eumène, rois de Pergame; il s'agit ici du premier Attale (241—197 av. J.-C.) et du second Eumène (197—159 av. J.-C.). En outre dans les fouilles exécutées à l'Acropole de Pergame l'on a découvert toute une série de bases, dont les inscriptions nous font savoir qu'elles supportaient des groupes ou des statues commémorant les victoires de ces deux rois. De plus la tradition rapporte qu'Attale I fit présent aux Athéniens d'un cycle de statues, représentant la victoire qu'il avait remportée sur les Gaulois. Comme nous l'avons exposé au n. 385, plusieurs statuettes de marbre qui se sont conservées paraissent être des copies, faites par des artistes de Pergame d'après des figures de ce cycle. Si cette opinion est juste, nous devons rattacher également à la sculpture, qui fleurissait à Pergame sous

Digitized by Google

Attale I, la statue du Capitole et le groupe de la villa Ludovisi; car ces deux œuvres trahissent dans leur ensemble les mêmes principes artistiques que ces statuettes, bien que leur exécution soit plus soignée et d'un caractère plus naturaliste. Il est vrai qu'elles ne peuvent pas provenir du monument triomphal élevé sur l'Acropole de Pergame; car les traces visibles sur les bases en question proviennent certainement de statues en bronze, et Pline cite expressément parmi les artistes qui travaillaient le métal les sculpteurs nommés plus haut, contemporains des deux rois de Pergame. Mais l'on peut toujours se demander si la statue du Capitole et le groupe de la villa Ludovisi ne sont point des copies faites d'après des figures du cycle des statues, qui rappelait, sur l'Acropole de Pergame, la victoire du premier Attale. Le groupe reproduit certainement, comme nous nous efforcerons de le montrer quand nous en ferons la description (n. 884), un original en bronze, et ce qui est vrai du groupe est vrai aussi de la statue. En tout cas, la matière et le style de l'exécution prouvent que ces deux sculptures, de même que les statuettes étudiées au n. 385, sont l'œuvre d'artistes de Pergame. Que l'on observe surtout, par exemple, avec quelle vigueur est rendu, dans le Gaulois mourant, le pli de la peau qui se forme au-dessus du creux de l'épaule. Un praticien romain aurait certainement atténué une pareille dureté.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I T. 48, 217. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums II, p. 1234, p. 1235 n. 1408, n. 1409, p. 1236 et suiv. Revue archéologique XII (1888) p. 284 Fig. 2. — Tout le reste est dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1412 et dans la Revue archéol. XII (1888) p. 280 not. 3. Il faut y ajouter encore: Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 129—130, p. 137, p. 140. — En ce qui concerne le sujet de la statue: Arch. Zeitung XL (1882) p. 163—166, XLI (1883) p. 89. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 150—152. — Sur les guerres des Gaulois et des rois de Pergame: Rheinisches Museum XL (1885) p. 114—132. Van Geldern, Galatarum res in Graecia et Asia gestae (Amsterdam 1888) p. 203 et suiv. — Quant aux bases du monument triomphal de Pergame: Alterthümer von Pergamon II p. 84. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 154, p. 113—122.

Digitized by Google

Le palais des Conservateurs.

Le portique.

A droite de l'entrée:

534 **Statue colossale de Jules César** (?).

D'après une tradition qui n'est pas absolument digne de foi, cette statue a été trouvée sur le Forum de César. Entre 1560 et 1570, elle fut transportée du palais de l'évêque de Melfi, Alessandro Ruffini, au Capitole (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 180; Röm. Mitth. VI 1891 p. 34). Restaurations: le bout du nez, quelques morceaux du front et de la joue droite, les deux bras, les jambes, la plinthe. La tête qui était brisée semble appartenir au corps.

D'après le style cette statue date de la fin du Ier siècle ou du commencement du IIe ap. J.-C.; mais cela ne prouve pas qu'on ait tort d'y voir un portrait de Jules César; car à cette époque le culte du Divus Julius était encore célébré, et l'occasion d'élever une statue à César pouvait facilement se présenter. Il est vrai que la tête de cette statue ne ressemble pas tout à fait aux portraits du dictateur que nous connaissons par les monnaies; le crâne est ici plus arrondi, le visage plus juvénile et plus plein. Néanmoins l'impression générale est à peu près la même, et rappelle non-seulement les portraits gravés sur les médailles, mais encore une tête en porphyre noir, qui sans aucun doute représente César, et qui est venue tout récemment d'Alexandrie prendre place dans la collection Barracco. Il n'est donc pas impossible qu'en réalité il faille considérer cette statue comme une image très idéalisée de César, exécutée quelque temps après sa mort.

Digitized by Google

Clarac V, pl. 921 B n. 2318 A. Bernoulli, Römische Ikonographie I T. XIV, p. 169 Fig. 21, p. 155 n. 2 (où dans la note 3 est réunie toute la bibliographie), p. 165, p. 168 et suiv. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 6. La tête de la collection Barracco faisait partie d'une statue disposée à la manière des statues égyptiennes, comme l'indique l'extrémité d'un pilier qui s'est conservée à la partie postérieure du crâne. L'étoile par laquelle on avait coutume de distinguer les portraits du Divus Julius (Suétone, Divus Julius 88), est rattachée au bandeau qui entoure le front.

A gauche de l'entrée:

535 **Statue colossale d'un Commandant de flotte.**

Appartenait jadis au même Ruffini que le n. 534 (Aldroandi, p. 180; Röm. Mitth. VI 1891 p. 34). Restaurations: le bras droit, la main gauche avec l'épée, la partie antérieure de la proue. La tête rapportée au corps est antique, mais il n'est pas certain qu'elle ait fait partie de la statue.

La proue de navire sur la plinthe indique que cette statue représente un amiral victorieux. D'habitude on veut y reconnaître Octave; mais la tête ne ressemble à aucun des portraits connus du futur empereur.

Clarac V, pl. 912 A n. 2331. Pour tout le reste, voir Bernoulli, op. cit. II 1 p. 24 n. 5, p. 73—74.

La Cour.

Du côté gauche:

536 **Tête colossale d'Auguste** (?).

Déjà plusieurs fois nous avons fait remarquer qu'il est difficile de porter un jugement décisif sur les portraits de dimensions colossales, lorsqu'on les examine de trop près; car ils ont été faits pour être vus de loin. On ne saurait admettre que cette tête représente Domitien; il lui manque précisément le trait particulier qui donnait à la physionomie de cet empereur son caractère original, à savoir le menton fortement développé. Si l'on en juge d'après l'impression qu'elle fait du point où elle est actuellement placée, le portrait dont elle se rapproche le plus parmi tous ceux qui sont certainement connus est celui d'Auguste. Les pupilles creusées en forme de croissants étaient évidemment remplies d'émail. Jadis cette

Digitized by Google

tête se trouvait près de la basilique de Constantin, ainsi que les fragments de plusieurs statues colossales disposés le long du mur d'en face. Comme le temple de la Paix, construit par Vespasien et brûlé sous Commode, s'étendait jusque sur l'emplacement où s'éleva plus tard la basilique, on a supposé que ces divers fragments proviennent de statues, qui avaient été placées autour de ce temple décoré de nombreuses œuvres d'art. Tous ces débris ont été transportés au Capitole sous Innocent VIII (1484—1492).

Francini, Icones, e 3 (Roma ant. 1687 p. 109). Montagnani II, 129. Cf. Andreas Fulvius, Antiquitates Urbis (Romae 1527) fol. XXI. Braun, Ruinen und Museen p. 120 n. 4, p. 120 n. 5. Röm. Mitth. VI 1891 p. 18, p. 50, p. 54.

537 **Bas-reliefs provenant de la Basilique de Neptune.**

Au nord des Septa, tout près de cet édifice et de la Via Lata, Marcus Agrippa fit construire la Basilique de Neptune, dont les restes sont encore aujourd'hui visibles sur la Piazza di Pietra. Le stylobate en était orné de bas-reliefs, qui représentaient soit des personnifications de peuples vaincus par les Romains, soit des trophées d'armes romaines et barbares. De cette décoration faisaient partie les dix morceaux qui sont placés dans la cour du palais des Conservateurs, et qui ont été découverts à différentes époques sur la Piazza di Pietra. Sept d'entre eux sont des personnifications de peuples, et trois des trophées d'armes. D'autres fragments de la même décoration se trouvent à Rome, dans les palais Farnèse et Odescalchi, et au Musée de Naples.

Foggini, Mus. cap. IV, p. 60. Righetti I, 113. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 68 n. 375a, 375b (où l'on trouve réunie toute la bibliographie antérieure). Bull. della commissione com. VI (1878) T. II, III n. 3 p. 13, p. 283—285 n. 1—6; VII (1879) p. 140; XI (1883) p. 263—264 n. 1, 2. Cf. Fea, Miscellanea I p. LXIV n. 21, p. CCXLII n. 18, p. CCLV n. 115. Ann. dell' Inst. 1883 p. 8—10.

Au mur du fond:

538 **Tête colossale en bronze de Néron jeune (?).**

Jadis au Latran, sur le Capitole au moins depuis 1489 (Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384. Röm. Mitth. VI 1891 p. 14

Digitized by Google

not. 37, p. 30, p. 45, p. 50. Jahrbuch des arch. Inst. VI p. 167 n. 72).

Il est aussi difficile de donner un nom précis à cette tête qu'à celle dont nous avons parlé au n. 536; on a voulu y reconnaître Néron, Domitien ou Commode; il n'est pas besoin de réfuter longuement ces deux dernières interprétations. La disposition des cheveux est particulièrement caractéristique: ils sont lisses sur le sommet du crâne, et plus bas ondulés. Parmi les portraits d'empereurs que nous connaissons, ceux de Néron jeune et ceux d'Othon sont les seuls où l'on retrouve une coiffure de ce genre. Mais le front d'Othon est plus élevé et plus souple, son crâne est plus arrondi que celui de la tête du Capitole. Au contraire non-seulement la disposition des cheveux, mais aussi la forme de la tête, le profil du visage et la plénitude des chairs, qui caractérisent ce portrait, rappellent à s'y méprendre les effigies monétaires qui représentent Néron à vingt ans, lorsque son embonpoint était encore modéré. Dans cette tête comme dans celle d'Auguste (n. 536) les pupilles creusées étaient remplies d'émail de couleur.

Montagnani II, 128. Cf. Winckelmann, Gesch. der Kunst VII 2 § 18. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI p. 211. Braun, Ruinen und Museen p. 119 n. 4. On saisira surtout la ressemblance de cette tête avec les effigies monétaires de Néron, dans Cohen, Médailles impériales I² p. 293 n. 208, 209; des monnaies furent frappées à ce coin en or et en argent en 57 ap. J.-C., c.-à-d. quand l'empereur avait vingt ans.

539, 540 **Deux barbares en marbre gris** (bigio morato).

Autrefois dans le jardin du pal. Cesi (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 126), acquis en 1720 par Clément XI (Röm. Mitth. VI p. 56). Cf. Jahrbuch des arch. Inst. VI p. 139 Fig. 2.

Le bandeau qui entoure la tête de ces deux barbares indique que ce sont des princes. Dans la statue placée à droite, les bras, qui se sont conservés intacts jusqu'aux poignets, se terminent à leurs extrémités inférieures par des sections plates et lisses; aussi a-t-on supposé que ces barbares étaient représentés les mains coupées, et l'on a songé au récit par lequel nous savons que Marcus Licinius

Digitized by Google

Lucullus, après avoir en 72 avant J.-C. soumis la tribu celte des Scordisques établie dans la Pannonie supérieure, fit ainsi mutiler tous les hommes en état de porter les armes, afin de punir la tribu des cruautés qu'elle avait commises pendant la guerre. Mais il est impossible, et pour plusieurs raisons, d'établir un rapport quelconque entre cette tradition et les deux statues dont il s'agit. D'abord, si l'on en juge par le type de la tête et le costume, ce ne sont pas des Celtes, mais des barbares de l'Asie antérieure, des Parthes ou des Arméniens. En second lieu la matière employée, le marbre gris, et le travail, qui est quelque peu recherché dans les plis et la chevelure, prouvent que les deux statues datent non pas de l'époque républicaine, mais d'une période assez avancée de l'empire. Enfin il est évident que la représentation plastique des moignons manquerait de clarté. Si les sections des bras sont lisses, c'est beaucoup plutôt parce que le sculpteur avait l'intention de faire les mains à part, puis de les rattacher aux bras. Nous devons supposer que les mains étaient croisées l'une sur l'autre dans un geste de résignation attristée; cette attitude est fréquente dans les statues de barbares prisonniers (voir n. 689).

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 39, 40. De Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 20, 21. Montagnani II, 126, 127. Righetti I, 155, 184. Clarac V, pl. 852 n. 1261 DE. Cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst XI 1 § 18; Mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 87. Braun, Ruinen und Museen p. 117 n. 2.

541 **Groupe en marbre représentant un lion et un cheval.**

D'après Flaminio Vacca (Berichte d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1881 p. 75 n. 71), ce groupe aurait été trouvé sous Paul III (1534—1550) dans le ruisseau Almone entre la porte d'Ostie et la basilique de Saint-Paul; mais ce renseignement est inexact. Le groupe se trouvait déjà au milieu du XIV[e] siècle sur l'escalier de l'ancien palais du Capitole, en un lieu d'où l'on annonçait au peuple les condamnations à mort, et qui s'appelait alors à cause du groupe même «loco del leone» (Röm. Mitth. VI 1891 p. 6—10, p. 28, p. 49. Cf. Jahrbuch des arch. Inst. VI p. 167 n. 72). Restaurations: dans le cheval, la tête avec le cou, les quatre jambes, la queue; dans le lion, les jambes de derrière et la queue; en outre la plinthe.

Digitized by Google

Ce groupe représente un lion déchirant un cheval qu'il vient de saisir. La composition est d'une vigueur et d'une clarté admirables; l'œuvre est exécutée dans le style décoratif. Malheureusement la surface du marbre a été fort endommagée par l'humidité.

De Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 79. Barbault, Les plus beaux monuments de Rome pl. 61. Montagnani II, 124. Righetti I, 153. Röm. Mitth. VI 1891 T. 1 p. 6—10. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 118 n. 3.

Près du mur latéral de droite, environ au milieu:

542 **Cube qui contenait l'urne de la première Agrippine.**

Il se trouvait déjà au XIIIe siècle sur la place du Capitole (Röm. Mitth. VI 1891 p. 10—11).

D'après l'inscription gravée sur la face antérieure, ce cube de marbre contenait les restes d'Agrippine, fille de Marcus Agrippa, petite-fille du divin Auguste, épouse de Germanicus, mère de l'empereur Gaïus (Caligula). Une cavité ronde creusée à la partie supérieure du cippe, dans la surface horizontale, renfermait l'urne de pierre précieuse (voir n. **218**) ou de métal, dans laquelle avaient été déposées les cendres de la défunte. Au XIIIe siècle on agrandit cette cavité; sur la face latérale droite on sculpta les armoiries des deux commandants de régions de l'époque (banderesi) et de leur notaire et on se servit de ce cube comme mesure pour le grain. Aussitôt après être monté sur le trône, Caligula transporta lui-même à Rome les cendres de sa mère et de son frère Néron, qui étaient morts en exil; il les fit placer solennellement dans le Mausolée d'Auguste, tombeau de la gens Julia. Comme le cippe funéraire fut exécuté en cette circonstance, l'inscription indique expressément qu'Agrippine était la mère de Caligula.

Corp. inscr. lat. VI 1 n. 886. Pour le reste voir Röm. Mitth. VI 1891 p. 10 not. 23. Cf. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VII p. 562. Mostra della città di Roma all' esposizione di Torino nell' anno 1884 (Roma 1884) p. 94—95. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 1156, p. 1165 not. 34, p. 1166 not. 38.

Digitized by Google

Encastrée dans le mur du corridor qui conduit à l'escalier:

543 Inscription de la Columna Rostrata.

Trouvée en 1565 sur le Forum.

En l'an 260 av. J.-C. le consul Duilius battit les Carthaginois près de Mylae; l'année suivante il célébra le premier triomphe accordé à un Romain pour une victoire navale; c'est alors qu'on éleva sur le Forum en son honneur une colonne, qui fut décorée avec les becs (rostra) des navires qu'il avait pris aux ennemis. L'inscription qui a été conservée énumère les actions d'éclat accomplies par Duilius sur terre et sur mer, ainsi que le butin conquis par lui; c'est une copie faite dans les dernières années d'Auguste ou au commencement du règne de Tibère, lorsque l'on restaura ou reconstruisit la colonne; sauf quelques irrégularités dans l'orthographe, elle paraît reproduire exactement le texte original.

Corpus inscr. lat. I n. 195, VI n. 1300. Cf. Sitzungsberichte der philosoph.-philol. Cl. der Münchener Akademie 1890 p. 293 ss. Römische Mittheilungen VI 1891 p. 35, p. 90.

Dans la pièce qui s'ouvre en avant de la première partie de l'escalier.

544—546 (42—44) **Trois bas-reliefs provenant d'un monument élevé en l'honneur de Marc-Aurèle.**

Ils se trouvaient jadis dans l'église S. Martina (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 271. Cf. Bull. dell' Inst. 1873 p. 6—8); il furent transportés en 1515 sur le Capitole (Röm. Mitth. VI 1891 p. 24—25). Ces bas-reliefs sont encastrés dans le mur à une hauteur trop considérable, et la couche de poussière qui recouvre le marbre est trop épaisse, pour que l'on puisse distinguer avec certitude les restaurations.

544 (42— au mur du fond à gauche) **Marc-Aurèle reçoit des barbares vaincus, qui lui demandent grâce.**

On ne peut pas encore résoudre la question de savoir s'il faut reconnaître dans ces barbares des Marcomans ou des Quades de race germanique ou au contraire des Iazyges, tribu sarmate, que l'empereur dut combattre

Digitized by Google

presque sans interruption pendant les quatorze dernières années de son règne. Marc-Aurèle est ici représenté comme dans sa statue équestre qui se trouve sur la place du Capitole.

545 (43 — au mur du fond à droite) **Cortége triomphal de l'empereur.**

546 (44 — au mur de droite) **Sacrifice accompli devant le temple de Jupiter Capitolin.**

Devant Marc-Aurèle se tient debout un camillus (serviteur des sacrifices, voir n. 607), qui porte dans ses mains un coffret à encens (acerra); derrière lui on voit le Flamen Dialis, reconnaissable à son chapeau en forme de casque (apex). Dans le fond est représenté en petites dimensions le temple de Jupiter avec les sculptures qui décoraient son fronton.

Des dessins des nrs. 544 et 546 se trouvent dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 183 n. 40, p. 184 n. 41). Les trois bas-reliefs sont reproduits dans Bartoli-Bellori, Admiranda T. 7—9. Rossini, Archi trionfali T. 49. Righetti I, 165, 167, 168. Canina, Gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 2—4. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 121 n. 6. Abhandl. d. phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 281. Römische Mittheil. V (1890) p. 75. Pour le fronton du temple du Capitole, voir: Mon. dell' Inst. V 36; Ann. 1851 p. 289 et suiv. Jordan, Topographie der Stadt Rom I 2 p. 100—101. Mélanges de l'Ecole française de Rome IX (1889) pl. II p. 120—133.

Au mur de gauche:

547 (41) **Bas-relief provenant d'un monument triomphal, probablement de l'époque d'Hadrien.**

Autrefois sur la place Sciarra (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 64 n. 28), transporté au palais des Conservateurs un peu avant 1594 (Röm. Mitth. VI 1891 p. 46—47). Voici les restaurations les plus importantes: tout le haut du monument jusqu'à la partie supérieure de l'arc de triomphe; dans la figure de Roma (ou de la Virtus) le cimier du casque, le bras droit avec le globe et le pied droit; dans le corps de l'homme à longue barbe qui est debout devant elle, l'avant-bras droit; dans le corps du personnage à barbe courte qui marche immédiatement avant l'empereur, le nez, la bouche, le menton, l'avant-bras droit avec le rouleau, le pied droit; dans l'empereur, la tête,

Digitized by Google

la main droite, l'avant-bras gauche avec le rouleau; enfin dans la figure de l'homme âgé qui se trouve derrière l'empereur, l'arcade sourcilière (cf. Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 85 n. 9 a).

L'on a supposé que ce relief faisait partie de la décoration du même édifice que les nrs. 544—546, et par conséquent que l'empereur, qui s'y trouve représenté, était Marc-Aurèle. Cette opinion ne saurait être admise; car la plaque de marbre est un peu plus large, le relief en est moins haut, l'exécution plus simple et plus calme. Le style de la sculpture ainsi que la disposition des cheveux et de la barbe dénotent beaucoup plutôt l'époque d'Hadrien, et il est probable que la tête brisée du personnage principal était un portrait de cet empereur. Ce qui confirme notre hypothèse, c'est que le visage de l'homme âgé qui est debout derrière l'empereur est complètement rasé, comme c'était la mode sous Trajan. Il paraît tout à fait naturel que les vieilles gens aient conservé encore sous Hadrien les habitudes qu'ils avaient prises dans leur jeunesse (voir n. 550), tandis qu'il est absolument impossible de croire que cette mode ait duré jusqu'à l'époque des Antonins, après que le long règne d'Hadrien eut généralisé la coutume de porter toute la barbe. L'empereur, autour duquel sont réunis des porte-enseignes et des licteurs, est reçu devant un arc, sans doute un arc de triomphe, par la Dea Roma, ou par la Virtus, déesse du courage viril (voir n. 416), et par deux hommes d'un type idéal. L'un d'entre eux, dont la tête juvénile est entourée d'un large bandeau, semble être une divinité locale, analogue à la personnification du Champ de Mars du n. 549. L'autre, dont la tête barbue rappelle certain idéal hellénique de Jupiter (Zeus), et est ornée d'une couronne de pins, ressemble à un type connu de Silvain. Néanmoins on ne peut y voir ce dieu, à cause du costume composé de la tunique et de la toge.

Bartoli-Bellori, Admiranda T. 6. Rossi, Archi trionfali T. 49. Righetti I, 164. Canina, Gli edifizii di Roma IV T. 245, 1. Cf. Bull. dell' Inst. 1873 p. 7—8. Abhandl. der phil.-hist. Cl. der sächs. Ges. d. Wissenschaften VI p. 281. Bull. della comm. arch. comunale VI (1878) p. 16—17. Römische Mittheilungen V (1890) p. 75—76. —

Digitized by Google

Sur Roma ou Virtus: Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26 et suiv.

Encastré dans le mur de gauche de la partie suivante de l'escalier:

548 **Bas-relief, Mettius Curtius.**

Trouvé en 1553 sur le Forum non loin de la colonne de Phocas.

Bien que le cavalier représenté sur ce bas-relief rappelle le sujet d'une lampe romaine, il semble, d'après le style même du monument, que ce soit purement et simplement une œuvre de la fin du moyen-âge ou du commencement de la Renaissance. Le sculpteur s'est servi d'une plaque ornée d'une inscription, dont le texte se lit de l'autre côté du mur, dans lequel ce bas-relief est encastré. Le préteur Lucius Naevius Surdinus, dont on lit le nom sur ce texte, doit être le même que le consul suffect de l'an 30 ap. J.-C. qui porte ce nom. Le bas-relief représente le Sabin Mettius Curtius au moment où, lors de la bataille qui eut lieu entre le Capitole et le Palatin, poursuivi par les Romains vainqueurs, il se précipite dans le marais, auquel on a donné le nom de Lacus Curtius. Dès l'époque de Cola di Rienzo on s'efforca de faire revivre l'antique passé de Rome; cette tendance se développa ensuite de plus en plus. Il semble que notre bas-relief ait été créé dans cet esprit. Il a été trouvé à l'endroit, où jadis était le Lacus Curtius; on l'y avait placé précisément pour rappeler la tradition relative à cette partie du Forum.

Dessin dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 184 n. 45). Righetti I, 189. Cf. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1468. Ephemeris epigraphica III p. 277, 32 = 1467. Braun, Ruinen und Museen p. 128 n. 11. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 478—482 (où l'on trouve réunie toute la bibliographie antérieure). Bull. dell' Inst. 1869 p. 71—72. Röm. Mitth. VI (1891) p. 34.

Dans la pièce qui se trouve devant l'entrée du Musée sont encastrés dans le mur:

549, 550 **Deux bas-reliefs.**

Ils ornaient l'arc antique situé près de l'église S. Lorenzo in Lucina, arc auquel le voisinage des ambassadeurs

Digitized by Google

portugais qui habitaient le palais Ottoboni (Fiano) avait fait donner le nom d'Arco di Portogallo. En 1662, lorsqu'on démolit cet arc pour élargir le Corso, les deux bas-reliefs furent transportés au Palais des Conservateurs (Röm. Mitth. VI 1891 p. 53).

549 (au mur de gauche) **Apothéose d'une impératrice.**

Sont évidemment modernes: la tête et le cou de l'impératrice emportée par la figure ailée; dans cette figure ailée presque toute l'aile droite, l'avant-bras gauche, la plus grande partie de la torche; dans l'image de l'empereur la partie supérieure du crâne avec la couronne et l'oreille, le nez, les doigts de la main droite; dans le jeune homme assis devant le bûcher, le nez, la lèvre supérieure et la main droite.

Une impératrice est enlevée aux flammes du bûcher et emportée vers le ciel par une figure de femme ailée (Aeternitas), qui représente l'apothéose; l'empereur, qui a décerné cette apothéose, est assis sur un trône auprès du bûcher, et lève les yeux vers la nouvelle déesse. Le jeune homme, qui est assis à terre devant le bûcher, personnifie le Campus Martius, où l'on brûlait les corps des membres de la famille impériale (Bustum Caesarum, voir n. 218). Comme la tête de l'impératrice est moderne, elle ne peut pas nous être utile pour l'interprétation de cette figure. Au contraire dans le visage de l'empereur, où tout sauf le nez est antique, on reconnaît le profil et la coupe de barbe non pas, comme on le croit en général d'Antonin le Pieux ou de Marc-Aurèle, mais d'Hadrien. Par conséquent l'impératrice est soit Plotine, épouse de Trajan et mère adoptive d'Hadrien, qui mourut en 129 après J.-C. sous le règne de cet empereur et qui fut élevée par lui au rang des déesses, soit Sabine, épouse d'Hadrien, à qui le même honneur fut décerné par son mari après sa mort vers 136.

550 (au mur de droite) **Un empereur proclamant un décret.**

Sont certainement restaurés: dans le personnage principal debout sur la tribune, la tête, l'avant-bras droit, la main gauche avec le rouleau (l'exactitude de cette dernière restauration est prouvée par la présence d'une amorce); dans les deux hommes barbus qui sont debout derrière l'em-

Digitized by Google

pereur, les nez et les avant-bras droits; dans le personnage qui est debout à la partie inférieure du bas-relief, la main gauche avec la lance; dans l'enfant qui se trouve devant la tribune, la partie antérieure du visage; dans le jeune homme, le bout du nez, l'avant-bras droit, les doigts de la main gauche sauf le pouce; dans le personnage rasé que l'on voit au fond de la scène, la partie antérieure du nez; en outre quelques fragments du temple.

Comme ce bas-relief a été sculpté pour faire pendant au n. 549, nous devons reconnaître dans le personnage qui est debout sur la tribune le même empereur, c'est-à-dire Hadrien. Il proclame un décret; mais il n'est nullement nécessaire de croire que ce décret se rapporte à l'apothéose représentée sur l'autre bas-relief. Le peuple, à qui l'empereur s'adresse, est représenté par trois figures, un enfant revêtu d'une tunique et d'une toge, un jeune homme dont la tête est d'un type idéal et dont le haut du corps est nu, ce qui semble indiquer qu'il est une personnification analogue à celle du Campus Martius (n. 549), enfin un homme âgé revêtu de la toge, dont le visage complètement rasé nous prouve qu'il est resté fidèle à la mode en honneur sous Trajan (voir n. 547). L'on a supposé que ce bas-relief représentait Marc-Aurèle proclamant l'apothéose d'Antonin le Pieux, parce que le temple d'ordre corinthien visible à l'arrière-plan ressemble au temple encore aujourd'hui debout, qu'Antonin le Pieux fit construire en l'honneur de son épouse divinisée, la première Faustine, et que Marc-Aurèle consacra aussi à Antonin après sa mort. Mais il est évident que ce temple n'était pas le seul de son espèce dans la Rome impériale; au contraire il y en avait beaucoup de semblables. Une conséquence de cette interprétation tout arbitraire, c'est que l'on n'a pas reconnu sur le bas-relief n. 549 les traits de l'empereur Hadrien.

Bellori, Veteres arcus Augustorum triumphis insignes T. 49—50. Foggini, Mus. cap. IV, 11, 12. Barbault, Les plus beaux monuments de Rome pl. 58, 59. Rossini, Archi trionfali T. 49. Righetti I, 169, 170. Canina, Gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 5, 6. Le bas-relief qui représente l'apothéose est aussi reproduit dans Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 111 Fig. 116. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 123 n. 7. Abhandlungen der phil.-

Digitized by Google

hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 280 et suiv. L'on a cru, mais à tort, qu'un bas-relief du Musée Torlonia, qui représente l'empereur Lucius Verus recevant des barbares vaincus, provenait de l'Arco di Portogallo: Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom III n. 3526.

La chambre située à droite de l'entrée.

551 Statuette en bronze d'un dieu Lare.

Trouvée sur le Viminal dans une antique maison particulière (Bull. della comm. arch. municipale I 1872 p. 88, p. 300 n. 1). Restauration: la plinthe.

Cette statuette est la plus grande et la meilleure parmi toutes celles du même genre qui se sont conservées. Suivant l'habitude des anciens, le dieu Lare est représenté comme un jeune homme, qui s'avance avec un mouvement rhythmé, tenant dans sa main droite levée un rhyton, dans sa main gauche tendue en avant une coupe. Il semble que l'attitude du corps et la disposition de la draperie soient dérivées d'un type de Bacchus (Dionysos) créé par l'art attique postérieur.

Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. N, p. 71—72.

552 Garniture en bronze d'une tensa.

Naturellement toute l'armature en bois est moderne.

On appelait tensae les chars sur lesquels étaient placés les attributs des dieux dans la procession par laquelle s'ouvraient les jeux du cirque. Cette garniture de bronze semble provenir d'un char de cette espèce ou d'un monument en forme de tensa dédié à quelque divinité (voir n. 326). Il est difficile de dire avec certitude si le restaurateur a reconstitué exactement cette garniture, qui a été trouvée en morceaux. Les divers bas-reliefs ont été façonnés sur des moules, et plusieurs d'entre eux sur un seul et même moule. Ils représentent pour la plupart des scènes tirées du mythe d'Achille: Thétis plonge Achille enfant dans les ondes du Styx; Chiron le présente à son père Pélée prêt à partir en voyage; Chiron lui apprend à jouer de la cithare (voir n. 572); puis à chasser; Achille à Scyros (voir n. 424); Briséis est rendue à son père;

Digitized by Google

Patrocle demande en suppliant à Achille la permission de secourir les Achéens; la mort d'Hector; le cadavre d'Hector est traîné derrière le char du vainqueur; il est racheté; la mort d'Achille; son corps est emporté du champ de bataille. Mais la décoration de cette tensa comprend aussi quelques scènes bachiques. Ainsi l'on voit dans la première et dans la troisième zône à partir du bas Ariane au milieu du thiase portée sur un char, dont le restaurateur s'est servi comme modèle pour reconstituer la garniture de bronze. Nous devons supposer que des motifs aujourd'hui perdus représentaient Bacchus (Dionysos) entouré de son cortége, et faisaient pendant au groupe d'Ariane. Sur la quatrième zône à partir du bas, entre les scènes empruntées à la légende d'Achille, sont placés des médaillons où l'on voit Vénus (Aphrodite) assise dans une coquille; cette coquille est supportée par des Centaures marins des deux sexes; au-dessus de la déesse volent des Amours tenant des objets de toilette.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XI—XV p. 119—134. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, T. XC Fig. 2325, p. 2082. Cf. Bull. municipale II (1874) p. 256 III n. 1. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 124 et suiv.

553 **Bisellium en bronze.**

Trouvé, dit-on, dans un tombeau non loin de l'ancienne Amiternum (près d'Aquila).

Ce siége a été trouvé en débris; et il ne semble pas que le restaurateur ait été toujours bien inspiré dans sa reconstitution. En tout cas c'est à tort que les deux morceaux terminés par des têtes d'ânes ont été replacés comme appuis. D'abord ils limitent le siége à droite et à gauche sans aucune raison. En second lieu on ne voit jamais d'appuis figurés sur les monuments antiques qui représentent des siéges analogues au nôtre par leurs formes et leurs proportions. Dans deux siéges de Pompéï, la plate-forme est soutenue par des objets semblables; mais on peut se demander si cette disposition ne doit pas être elle aussi considérée comme l'œuvre d'un restaurateur moderne: car ces appuis insérés entre la

Digitized by Google

plate-forme et la tige transversale font une impression qui n'est nullement harmonieuse; et il faut les forcer pour les faire entrer dans cet intervalle trop restreint. De tout cela, il résulte à mon avis que de tels objets ne font pas en réalité partie du siége du Capitole ni de ceux de Pompéï; il est plus probable qu'ils proviennent d'un autre meuble en forme de lit, auquel ils servaient de dossiers. Si l'on enlève ces appuis, notre siége ressemble au bisellium, tel que les monuments figurés nous le font connaître. C'était un siége à deux places, mais sur lequel une seule personne s'asseyait en signe d'honneur. De même qu'à Rome la sella curulis, dans les municipes le bisellium était réservé aux plus hauts fonctionnaires, et parfois l'honor bisellii y était accordé à des particuliers, qui avaient rendu à la cité des services éminents. S'il est vrai que ce siége provienne d'un tombeau découvert près d'Amiternum, il y fut sans doute placé, parce que le défunt avait eu droit au bisellium. Le tabouret qui se trouve sous le siége en fait évidemment partie; car sa décoration reproduit celle de la bordure supérieure du bisellium; et les sphinx ailés par lesquels il se termine sont employés d'autre part dans les appuis qui soutiennent la plate-forme du siége. Si dans le tabouret ces animaux sont assis, tandis que dans le bisellium lui-même ils sont couchés, c'est parce que dans le premier cas ils ne portent rien et que dans l'autre au contraire ils sont en quelque sorte écrasés par les éléments architectoniques qui pèsent sur eux.

Il est certain que le siége et le tabouret datent du premier siècle de l'empire. La décoration incrustée en cuivre et en argent rappelle les meilleures œuvres du même genre, qui ont été trouvées à Pompéï. Les motifs qui ornent les deux appuis représentent, au milieu d'arabesques, plusieurs scènes du cycle bachique. Sur l'appui de gauche, on voit: deux Satyres faisant la vendange, puis un hermès de Priape, derrière lequel une torche enflammée est fichée dans le sol; vient ensuite un arbre sacré, auquel sont suspendus un tambourin et une paire

Digitized by Google

de cymbales; à droite, deux Satyres pressent des grappes de raisin. Sur l'appui de droite sont représentés: deux Satyres et une femme qui vendangent, un hermès de Priape avec un rameau dans la main gauche; puis en avant un autel, contre lequel est appuyée une torche enflammée, tandis qu'au-dessus pendent un tambourin et une cymbale; ensuite l'on voit une femme retirant une épine du pied à un Satyre; à gauche, Silène rosse avec un pedum un Satyre qui a laissé tomber une corbeille pleine de grappes de raisin. Tous ces motifs étaient populaires et aimés; ils se retrouvent, plus ou moins modifiés, sur beaucoup de monuments antiques. L'incrustation d'écaille est certainement moderne; nous savons pourtant que pendant le premier siècle de l'empire on aimait beaucoup les décorations de ce genre.

Bullettino della comm. arch. municipale II (1874) T. II—IV, p. 22—32. — Pour les siéges de Pompéï, voir: Overbeck-Mau, Pompei p. 426 Fig. 227.

554 **Litière.**

Trouvée en 1874 sur l'Esquilin. Il n'y a d'antique que les parties en bronze; toute l'armature en bois a été ajoutée par le restaurateur moderne.

Pendant les premiers siècles de notre ère les chars n'étaient employés à Rome et généralement dans les villes d'Italie que pour les cérémonies religieuses et publiques; le moyen de transport habituel était la litière (lectica). On y déployait un grand luxe, dont notre exemplaire peut donner une idée approximative. Le toit de la litière est soutenu par des hermès de Silènes; des arabesques incrustées d'argent ornent les listels du toit et les faces latérales de la plate-forme sur laquelle étaient disposés les coussins; les bras qui servaient à porter la litière se terminent d'un côté en têtes de jeunes Satyres. Comme nous le prouve la partie qui supportait les coussins, on se couchait dans cette litière; nous devons donc croire qu'elle était en réalité plus longue que ne l'a faite le restaurateur moderne.

Bull. comunale IX (1881) T. XV—XVIII, p. 214—244.

Digitized by Google

La salle octogonale.

Dans le vestibule, à gauche de l'entrée:

555 **Aedicula dédiée à la Terra mater par un personnage nommé Aulus Hortensius Cerdo.**

Trouvée au Campo-Verano. Restaurations: dans l'image de la déesse, la main droite avec la coupe, l'index de la main gauche, l'attribut en forme de bâton que tient cette main à partir du troisième anneau.

La Terra Mater est ici représentée sous un type de Cérès (Démèter). Sans doute cette identification est justifiée par les rapports étroits qu'il y avait entre les deux divinités; néanmoins elle nous prouve combien était pauvre l'imagination créatrice de l'artiste, qui aurait dû trouver pour la divinité italique une forme plastique particulière. L'attribut de la main gauche a été inexactement restauré en un sceptre. Dans la partie inférieure qui s'est conservée on reconnaît évidemment une torche, composée de plusieurs tiges que des anneaux tiennent réunies. Des torches tout à fait semblables se voient par exemple dans les mains des Amours au n. 596 (70). Quant à l'attribut de la main droite, ce n'était peut-être pas une coupe, mais un bouquet d'épis.

Bull. della comm. archaeologica municipale I (1872) T. III, p. 24—28. Overbeck, Kunstmythologie III p. 457 n. 1b; Atlas XIV 17.

Tout auprès:

556 (7) **Bas-relief, représentant une Bacchante.**

Trouvé en 1875 dans l'ancienne villa Magnani, terrain qui faisait partie dans l'antiquité des jardins de l'empereur Licinius Gallienus.

Ce bas-relief d'un excellent travail représente une Ménade, qui dans sa fureur bachique a mis en pièces un chevreau, et qui maintenant s'avance en dansant; son bras droit se retourne en arrière le long de sa tête; de la main droite elle tient son couteau et un pan de la draperie dont elle est vêtue; son bras gauche qu'elle laisse pendre porte l'arrière-train de l'animal qu'elle a déchiré: c'est là

Digitized by Google

une figure qui est très souvent reproduite sur les bas-reliefs néo-attiques (voir nrs. 578, 785). L'original de ce motif paraît être une œuvre de l'art attique, peut-être de la peinture attique, œuvre qui doit avoir été créée pendant l'époque immédiatement antérieure à la frise du Parthénon. Comme la plaque de marbre est légèrement bombée, ce fragment de bas-relief doit avoir fait partie d'une base ronde de dimensions considérables, divisée en plusieurs morceaux pour que le transport en fût plus facile. L'on a prétendu que cette base était une œuvre originale attique datant du milieu du Ve siècle; cette opinion ne saurait être admise; le style de l'exécution ne se distingue de celui des bas-reliefs néo-attiques par aucune différence essentielle; le travail est seulement beaucoup plus soigné.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. XII 2, p. 127. Fünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm (1890) T. I p. 97 et suiv. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 154—155, p. 157. Deutsche Litteraturzeitung 1891 p. 506.

A droite de l'entrée:

557 **Pierre tombale de Quintus Sulpicius Maximus.**

Le monument sépulcral, dont cette pierre faisait partie, se trouvait maçonné dans le mur d'Aurélien tout près de la porta Salara; il fut découvert en 1871 lorsque l'on refit cette porte. Il se compose d'une petite chambre funéraire, au-dessus de laquelle était placé un piédestal rectangulaire. La pierre fut trouvée à côté du piédestal; mais, certaines traces visibles sur ce piédestal nous prouvent qu'elle devait primitivement être dressée à la partie supérieure du monument.

Comme nous l'apprend l'inscription latine sculptée en haut du socle, ce tombeau renfermait le corps d'un enfant Quintus Sulpicius Maximus, mort à l'âge de onze ans cinq mois et douze jours, après s'être distingué par un poëme grec improvisé dans le concours que Domitien en l'an 94 ap. J.-C. institua au Capitole. Le sujet de ce poëme était les reproches de Jupiter (Zeus) à Phébus (Hélios), parce qu'il a confié à Phaéthon le char du soleil. Les parents du jeune défunt ont fait reproduire ces vers sur la face antérieure de la pierre tombale, comme l'indique expressé-

Digitized by Google

ment le texte inscrit à la partie supérieure du socle; ils voulaient éviter qu'on pût leur reprocher d'avoir exagéré la valeur de leur fils. Le poëme est une mauvaise pièce, froide et composée de phrases creuses. Au bas du socle ont été ajoutés deux épigrammes grecs, qui louent le génie poétique du jeune Maximus: l'un d'entre eux nous apprend que l'enfant est mort de maladie et de faiblesse, parce que ni le matin ni le soir il ne cessait de cultiver les Muses. Le portrait en pied de l'enfant poète, revêtu de la tunique et de la toge, orne la niche creusée dans la face antérieure de la pierre tombale; il répond bien à tout ce que les inscriptions nous disent de Maximus. Sur ce petit visage flétri, aux traits tirés, on lit le plus clairement du monde l'existence misérable d'un enfant prodige à l'esprit constamment tendu et d'une faible santé.

C. L. Visconti, Il sepolcro del fanciullo Q. Sulpicio Massimo, Roma 1871. Cioffi, Inscriptiones latinae et graecae cum carmine graeco extemporali Q. Sulpicii Maximi, Romae 1871. Bull. dell' Inst. 1871 p. 98—115. Kaibel, Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae n. 2012.

La description des antiques qui se trouvent dans la salle elle-même commence à droite de l'entrée; nous nous occupons d'abord des œuvres placées contre les murs.

Dans la première niche à droite:

558—560 **Buste de Commode entre deux Tritons ou deux Centaures marins.**

Ces trois sculptures furent découvertes en décembre 1874 sur l'Esquilin, dans la villa Palombara située sur l'emplacement des jardins impériaux, parmi les ruines d'une pièce souterraine, qui correspondait avec un cryptoportique richement décoré. Il est évident qu'à l'origine elles se trouvaient au rez-de-chaussée de l'édifice construit en ce lieu, et qu'elles tombèrent dans le sous-sol, lorsque le rez-de-chaussée s'effondra. C'est dans le même souterrain qu'ont été découvertes les deux prétendues Danaïdes nrs. 564 (24) et 565 (23), et la statue de jeune fille n. 566 (26).

Le buste est fait d'un autre marbre que les deux statues; la surface en est brillante et polie, tandis que celle des deux figures latérales ne l'est pas; il semble néanmoins que les trois sculptures aient formé dans l'an-

Digitized by Google

tiquité un seul et même groupe, dont il est facile de trouver le sens grâce à un motif fréquent sur les sarcophages; souvent en effet le portrait du défunt, sculpté dans une coquille ou sur un écusson, est supporté par deux Centaures marins (voir aussi n. 552). Nos deux Tritons ou Centaures marins étaient sans doute disposés de la même façon autour du buste de Commode. Le bras gauche de la figure placée à gauche était tendu vers l'épaule droite de l'empereur, le bras droit de la figure de droite vers son épaule gauche. L'autre bras, qui retombait le long du corps, tenait probablement une rame. L'esquisse ci-jointe (Fig. 25) peut donner une idée de l'aspect que présentait un pareil groupe.



Fig. 25.

Commode qui, pendant les dernières années de son règne, se fit adorer comme Hercule, est ici représenté avec les attributs de ce héros. Sa tête est recouverte de la peau de lion; de sa main droite il appuie la massue sur son épaule; sa main gauche tient les pommes des Hespérides. Les Tritons ou les Centaures marins groupés autour du portrait de l'empereur personnifient la mer, tandis que les motifs sculptés au-dessous du buste en guise de supports représentent la terre et le ciel. Les deux figures semblables à des Amazones, qui tiennent chacune une corne d'abondance et qui sont agenouillées sur un piédestal en albâtre oriental, doivent être considérées comme des personnifications de provinces de l'empire romain. Sur le

Digitized by Google

globe céleste placé entre elles deux, on voit trois signes du zodiaque, le scorpion, le bélier et le taureau; comme ils ne se suivent pas dans leur ordre habituel, il faut croire qu'ils rappellent trois moments particulièrement importants dans la vie de l'empereur. Le bouclier d'Amazone, qui sépare les deux cornes d'abondance, fait peut-être allusion au surnom d'Amazonius, que s'attribua Commode; c'est également ainsi que l'empereur voulait appeler le mois de janvier, lorsqu'il résolut de changer les noms des mois. Dans ce buste le marbre est travaillé avec une étonnante virtuosité. Par exemple, en ce qui concerne la peau de lion jetée autour de la tête, il était à craindre qu'un seul coup de ciseau, donné trop fort, ne fît voler en éclats la mince couche de marbre; le sculpteur a donc exécuté, au point de vue technique, une véritable œuvre d'art; son travail fait néanmoins une impression presque pénible; car on reconnaît évidemment que l'artiste a fait violence à la matière qu'il employait. Ce n'est point du marbre que l'on croit avoir devant les yeux, mais de la porcelaine. Ce qui produit un effet encore plus désagréable, c'est le contraste entre le buste qui est puissant et lourd et les motifs un peu mesquins qui le supportent. Le spectateur se figure que le buste tient seulement en équilibre par son propre poids, et qu'à chaque instant il peut tomber.

Les extrémités inférieures des statues disposées autour du portrait de l'empereur avaient été travaillées à part. Comme elles ont été perdues, nous ne pouvons pas savoir si ces figures se terminaient par des corps de poisson ou bien par des corps de poisson en arrière et par des jambes de cheval en avant, et par conséquent si c'étaient des Tritons ou des Centaures marins. Les têtes sont très différentes du type que Scopas créa pour les personnages mâles du thiase marin (voir n. 187); elles semblent reproduire un type inventé par l'art hellénistique. L'artiste, pour indiquer que ces êtres vivent au fond de la mer, a recouvert d'algues leurs sourcils, leurs joues, leur cou, leur poitrine et leur ventre.

Digitized by Google

Bull. della comm. municipale III (1875) T. I, II, p. 3—15, T. XIV, XV 2, 3, p. 140—143. Römische Mittheilungen III (1888) p. 303—311. Le buste de Commode est aussi reproduit dans Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 398 Fig. 432 et dans Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 T. LXI p. 229 n. 1, p. 237, p. 243, p. 253.

561 (19) **Statue d'un Génie.**

Trouvée sur l'Esquilin, dans le jardin Altieri, près de la voie Labicane. Restaurations: le nez, l'avant-bras droit avec la coupe, la main gauche avec l'extrémité inférieure de la corne d'abondance, la jambe droite à partir du milieu de la cuisse, le bas de la jambe gauche, le tronc, la plinthe.

A la corne d'abondance on reconnaît un Génie (voir n. 310); aussi le restaurateur a-t-il eu raison de restituer la main droite brisée avec l'autre attribut qui caractérise les Génies, c'est à dire la coupe. Mais le savant qui a publié cette statue fait erreur, lorsqu'il veut y reconnaître le Génie de Jupiter (Genius Jovialis), à cause de l'égide qui pend comme une draperie sur l'épaule gauche; car on ne saurait trouver aucune raison concluante, pour croire qu'un artiste ait représenté le Génie d'une divinité au lieu de cette divinité elle-même. L'égide, attribut destiné à effrayer les ennemis, serait parfaitement à sa place dans l'image soit d'un Génie d'une armée (Genius exercitus), soit d'un Génie d'un corps de troupes (Genius castrorum, cohortium etc.).

Bull. comunale X (1882) T. XVIII, XIX, p. 173—179.

562 (21) **Sarcophage représentant la chasse de Calydon.**

Trouvé dans un tombeau situé près des bords de l'Anio entre Tivoli et Vicovaro.

Ce sarcophage, dont les bas-reliefs attestent la plus profonde décadence artistique, n'est guère remarquable que par ses dimensions colossales. Les têtes des figures qui ornent le couvercle n'ont pas été terminées, afin que l'acheteur du sarcophage pût faire sculpter les portraits des deux époux qui devaient y être déposés. Les bas-reliefs nous prouvent une fois de plus combien les artistes, qui décoraient les sarcophages, s'efforçaient d'introduire dans le sujet mythologique qu'ils représentaient des motifs réalistes rappelant la vie du défunt (voir

Digitized by Google

n. 416). Nous voyons ici, auprès de Méléagre, d'Atalante et des Dioscures, qu'il faut reconnaître, semble-t-il, dans les deux cavaliers, trois hommes revêtus de la tunique, qui n'ont aucun rapport avec le mythe, et qui personnifient tout simplement les compagnons de chasse du Romain, dont le corps fut déposé dans ce sarcophage.

Bull. comunale I (1872) T. II, III, p. 175—191. Baumeister. Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 918 Fig. 992.

Au-dessous, sur le sol:

563 **Groupe, combat entre une panthère et un sanglier.**

La panthère a été renversée par l'élan impétueux du sanglier; elle est étendue sous lui, et le mord au cou, tandis qu'il passe au-dessus d'elle dans sa course. Le groupe est d'une composition parfaite; il rend avec beaucoup de vérité le contraste qui existe entre la force brutale du sanglier et l'agilité de la panthère. Mais l'exécution laisse à désirer.

Bull. comunale XII (1884) p. 258 n. 9.

564 (24), 565 (23) **Deux statues de jeunes filles.**

Trouvées sur l'Esquilin dans la villa Palombara. En ce qui concerne les circonstances de la découvertes, voir nrs. 558—560. Restaurations: au n. 23, l'avant-bras droit étendu en avant; au n. 24, les deux bras, la cithare, et les doigts du pied droit. Dans les deux statues, la tête et le buste jusqu'au commencement de la draperie ont été sculptés dans un morceau de marbre séparé. Il en était ainsi des bras qui manquent aujourd'hui.

La statue n. 23 représente une jeune fille qui voit ou entend quelque chose, dont son âme est vivement émue. Sa physionomie exprime la tristesse ou la compassion. Comme sa bouche est ouverte, on pourrait croire qu'elle va parler soit pour se justifier, soit pour protester contre une demande qui lui est adressée. L'avant-bras enveloppé dans le manteau est tendu vers la terre avec un geste très raide, et la main semble se crisper dans l'étoffe qui l'entoure. Dans la statue n. 24 la tête penchée en avant a une expression profondément mélancolique; aussi l'artiste moderne a-t-il eu tort, sans le moindre doute, lors-

Digitized by Google

qu'il a restauré cette figure en joueuse de cithare. Malheureusement nous n'avons aucun indice, qui puisse nous faire connaître quelle était la pose primitive des bras. Ce qui est certain toutefois, c'est que la partie supérieure des bras était un peu tendue en avant et ne faisait pas corps avec le buste, sur les côtés duquel on ne retrouve pas trace d'amorces. On pourrait supposer par exemple que les mains étaient jointes ou croisées l'une sur l'autre près du nombril. En tout cas il y avait certainement harmonie entre la pose des bras et l'expression mélancolique de la physionomie.

Dans le portique, qui entourait le temple d'Apollon sur le Palatin, se trouvait un cycle de statues, représentant Danaüs l'épée nue au milieu de ses filles. Evidemment l'artiste avait voulu figurer le moment, où Danaüs ordonne à ses filles de tuer leurs fiancés; ce motif lui fournissait une excellente occasion, pour exprimer sur les visages des jeunes filles les nuances de sentiment les plus diverses; pour cette raison même, il convenait parfaitement à l'art hellénistique. Nos deux statues seraient très bien à leur place dans un tel ensemble. On peut donc se demander s'il ne faut pas les considérer comme des copies faites d'après deux Danaïdes appartenant au cycle de statues du Palatin.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. IX, X, p. 57—72. Cf. II p. 247, nrs. 11, 12. — En ce qui concerne les Danaïdes du Palatin: Stark, Niobe p. 328. Au même cycle paraissent aussi se rapporter les statues reproduites dans Clarac IV, pl. 590 n. 1276, V, pl. 836 n. 2096A, pl. 978C n. 2343.

566 (26) **Statue: une jeune femme, s'entourant la tête d'un bandeau.**

En ce qui concerne les circonstances de la découverte, voir nrs. 558—560. Restauration: le bout du nez.

Cette jeune femme est occupée à rouler autour de sa tête un large bandeau. La main gauche a saisi par derrière le chignon qui se trouve placé sur la nuque et le soulève, tandis que la main droite tient la bande d'étoffe, qui a déjà fait une fois le tour de la tête, et qui doit

Digitized by Google

maintenant être passée au-dessous du chignon. Auprès de la statue, sur un vase de forme élancée et qui est orné d'un uraeus, est posée une draperie; il semble donc que la jeune fille vienne de sortir du bain ou se prépare à y entrer. L'objet carré qui supporte le vase est sans doute un coffret de toilette. Des fleurs ornent le côté de cette boîte qui n'est pas recouvert par la draperie; il faut probablement y voir une décoration en ciselure, analogue à celle des broches rondes dorées, qui ont été trouvées dans les tombeaux étrusques du IIIe et du IIe siècle av. J.-C.

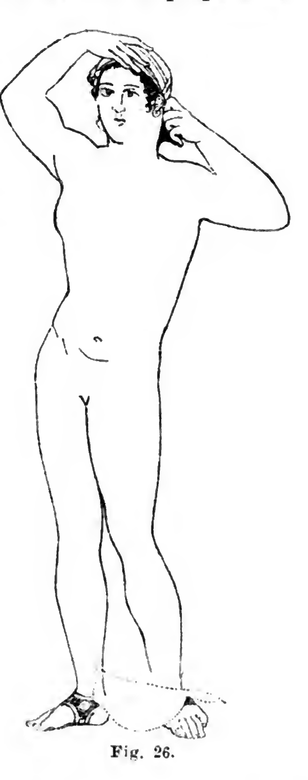


Fig. 26.

Cette statue est le produit d'un art éclectique, qui semble s'être développé pendant le dernier siècle av. J.-C. ou pendant le premier de notre ère. Evidemment le modèle dont s'est inspiré l'artiste est un original grec du milieu du Ve siècle. Le visage rappelle certains types archaïques par les oreilles trop haut placées et par le menton très développé. Au contraire l'expression de la physionomie est un mélange de sensualité et de légère mélancolie, une de ces nuances qu'aimait à rendre l'art hellénistique. Quant au corps, il est traité avec un parfait naturalisme. Ce caractère apparaît avec la plus grande netteté dans le coussinet de graisse visible entre les seins et le nombril, ainsi que dans la forme des

Digitized by Google

jambes, qui sont trop grosses proportionnellement au torse, et qui manquent d'élégance autour des chevilles. Il est certain que dans l'exécution de ces détails le sculpteur a reproduit exactement le modèle.

Jusqu'à présent l'on avait l'habitude de voir dans cette statue une image de Vénus (Aphrodite); mais cette interprétation se heurte à plusieurs difficultés; il est impossible, entre autres choses, de faire entrer ce type de statue dans le développement du type idéal de Vénus. On a supposé récemment avec beaucoup de raison, que le sculpteur avait pris pour modèle une peinture attique du cinquième siècle, représentant Atalante, au moment où elle se prépare à la course, dans laquelle elle se mesurera avec Hippoménès; après s'être baignée et frottée d'huile, la vierge rassemble sa chevelure à l'aide d'un bandeau, pour éviter que la rapidité de ses mouvements ne la fasse flotter autour de sa tête. Nous connaissons en effet un cratère attique de la fin du V[e] siècle, dont les peintures représentent les préparatifs de cette course légendaire; le motif d'Atalante y ressemble à celui de notre statue (Fig. 26). Mais il est clair que si le sculpteur avait voulu représenter Atalante, il aurait, en ce cas, commis plusieurs erreurs; le corps, qu'il a donné à sa figure, n'est nullement celui d'une jeune fille qui se livre aux exercices physiques (cf. n. 378). Quant au vase hellénistico-égyptien et au prétendu coffret de toilette, ils feraient une étrange impression dans une représentation mythologique. D'après tous ces détails on a peut-être le droit de se demander, si le sculpteur, tout en prenant comme point de départ le motif d'Atalante, ne lui a pas donné un sens différent de sa véritable signification primitive, et n'a pas voulu représenter une jeune femme adonnée au culte d'Isis. L'uraeus figuré sur le vase est un des symboles de la déesse égyptienne. D'autre part à l'époque même, de laquelle à notre avis date cette statue, le culte d'Isis et les cérémonies qu'il comportait étaient célébrés avec empressement par le monde galant et élégant de Rome. Il est possible de croire que dans

Digitized by Google

la physionomie de notre figure se reflète le caractère à la fois sensuel et mystique, qui était particulier à cette religion. Enfin nous savons que les bains et les lustrations jouaient un rôle capital dans les cérémonies égyptiennes. Peut-être le sculpteur a-t-il eu l'intention de représenter une jeune femme se préparant au bain en vue d'une cérémonie de ce genre, et nouant ses cheveux avec un bandeau pour ne pas les mouiller.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. III—V, p. 16—28; XVIII (1890) T. III, IV 1, p. 48—56. Gazette archéologique 1877 pl. 23 p. 138—152. American Journal of Archaeology III pl. I n. 3, p. 12—13.

567 **Deux statues colossales de magistrats romains.**

Trouvées en 1879 sur le Boulevard Principessa Margherita. Elles étaient maçonnées dans un mur, avec lequel au moyen-âge on avait fermé une des niches du Nymphaeum situé dans les Horti Liciniani (connu sous le nom de Temple de Minerva Medica). Restaurations, dans les deux statues: plusieurs doigts de la main droite, quelques fragments du morceau d'étoffe que tient cette main, l'avant-bras gauche avec le sceptre terminé par une tête d'aigle; les bords de la plinthe.

Ces statues représentent deux magistrats romains, l'un âgé et l'autre plus jeune, qui président aux jeux du cirque et qui lancent dans l'arène un morceau d'étoffe (mappa), pour donner le signal du commencement de la course. Ce n'est pas sans raison que la main gauche a été restaurée avec un sceptre terminé par une tête d'aigle; sur des monnaies et sur des diptyques en ivoire, où est représentée l'ouverture des jeux du cirque, empereurs et consuls tiennent souvent un sceptre du même genre. Le costume est celui qui fut prescrit pour les hauts fonctionnaires à partir de Constantin le Grand: une longue tunique avec des manches, par-dessus une tunique plus courte sans manches et une toge étroitement ajustée. Dans la chaussure des deux statues nous devons reconnaître les brodequins sénatoriaux (calcei aurati). Le style de l'exécution et les visages complètement rasés indiquent le IVe siècle. Le corps et les draperies ont été travaillées mécaniquement et n'ont aucune vie: ils forment un contraste très

Digitized by Google

vif avec les têtes qui sont fort bien réussies, et qui sont certainement ressemblantes.

Bull. comunale XI (1883) T. III, IV p. 17 et suiv. Cf. VII (1879) p. 241 n. 6, 7. — En ce qui concerne le sceptre terminé par une tête d'aigle: Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der Bibliothek in München (München 1879) p. 18—19.

Entre ces deux statues:

568 **Statue d'un éphèbe.**

Trouvée sur le Quirinal dans la partie du jardin Rospigliosi qui a disparu par suite de l'ouverture de la Via Nazionale.

On reconnaît sans le moindre doute possible que les parties qui manquent à la tête et au dos étaient sculptées à part, et rattachées au marbre qui s'est conservé. Comme notre éphèbe se trouve dans la même attitude que le soi-disant Amour représenté sur le bas-relief d'un tambour de colonne qui provient du temple de Diane (Artémis) à Ephèse, on a prétendu que c'était aussi un Amour et l'on a supposé que le fragment du dos aujourd'hui perdu portait des ailes. Mais la ressemblance qui existe entre les deux figures peut être purement accidentelle; et, d'après l'état actuel du dos, il n'est nullement certain que cet éphèbe fût ailé. Dans tous les cas on ne saurait admettre que la statue du Capitole reproduise l'Amour Thespien de Praxitèle; il n'y a pas le moindre rapport entre elle et la manière artistique de ce grand sculpteur.

Bull. comunale XIV (1886) T. I, II p. 54—76. Cf. Robert, Archäologische Märchen p. 160 et suiv.

569 **Statue de Thanatos, d'un travail médiocre.**

Trouvée sur l'Esquilin près de la Via Merulana. Restaurations: le nez, le bras gauche, la cithare, la main droite avec la partie inférieure de l'attribut qu'elle tenait, et qui a été restauré en un plectre, la jambe droite à partir du genou, la moitié supérieure de la cuisse gauche, le bas de la même jambe — sauf le pied dont la plus grande partie est antique —, des morceaux du tronc d'arbre.

L'objet tenu par la main droite a été inexactement restauré en un plectre. La partie supérieure, qui s'en est conservée, est beaucoup trop longue, et d'autre part sa

Digitized by Google

forme diffère des représentations authentiques que nous possédons de cet instrument. En outre, pour un objet aussi court qu'un plectre, il n'y aurait pas eu besoin de l'appui qui rattachait à la cuisse droite l'attribut aujourd'hui disparu. De même la restauration de la cithare est tout à fait arbitraire. Par comparaison avec les monuments cités au n. 185, nous devons voir dans cette statue une image de Thanatos, avec une torche renversée dans la main droite et un arc dans la main gauche.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XVI, T. XVII 1, p. 135—145. Cf. Bull. municipale IV (1876) p. 214 n. 7. Bull. dell' Inst. 1877 p. 151 et suiv.

Derrière, à droite:

570 **Bas-relief, Vulcain (Héphaistos) forgeant les armes d'Achille.**

Trouvé dans la vigna Belardi entre l'église Ste-Bibiane et la porte Majeure. Restaurations: le bras gauche de Vulcain, le billot de l'enclume, le bouclier qui y est placé, les jambes des trois Cyclopes, la figure de Junon (Héra) au-dessous des seins, presque tout le tronc du chêne qui se trouve derrière elle, la queue du paon perché sur cet arbre, la cuirasse et l'épée que l'on voit sous le même arbre.

Vulcain et les Cyclopes sont occupés à forger le bouclier d'Achille; le casque et les jambières sont déjà terminés et gisent à terre derrière eux. Pallas et Junon debout assistent à leur travail. On ne comprend pas clairement pourquoi l'artiste a représenté ces deux déesses. Peut-être a-t-il voulu indiquer qu'Achille jouissait surtout de leur protection. D'autre part on pourrait supposer que Pallas préside à cette œuvre comme déesse de l'industrie (Erganè), et Junon comme mère de Vulcain. En tout cas ces deux figures font une impression assez froide, parce qu'elles n'ont aucun rapport étroit avec le groupe des forgerons. Derrière Pallas on voit l'arbre qui lui est consacré, l'olivier, et sur cet arbre le hibou et l'égide, deux des attributs de la déesse; derrière Junon est représenté un chêne, sur lequel est perché un paon; l'oiseau préféré de la reine des dieux.

Bull. comunale VI (1878) T. X p. 142—152.

Digitized by Google

571 **Bas-relief à sujet hellénistique.**

Trouvé près de S. Vito.

Sur ce bas-relief nous voyons un rempart couronné de créneaux et fortifié par une tour. En avant s'élève un laurier autour duquel est enroulé un cep de vigne; une branche de l'arbre entre dans la tour par une fenêtre, tandis qu'à une lucarne du mur sont suspendus, liés par un ruban, un tambourin (tympanon) et deux flûtes. A droite s'est conservée la partie supérieure d'un temple ionique, qui, semble-t-il, était figuré comme dépassant la hauteur du rempart. L'arbre pénètre dans la tour; nous devons donc supposer qu'elle est abandonnée: c'est là un motif qui a été créé sous l'influence idyllico-romantique de l'art hellénistique, et qui se retrouve maintes fois dans les peintures murales gréco-romaines (voir n. 808).

Bull. municipale III (1875) p. 247 n. 4. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XLI. Cf. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99.

572 (36) **Tête de Chiron.**

Trouvée sur la place Victor-Emmanuel. Restaurations: l'extrémité inférieure du nez et la pointe de l'oreille gauche.

A Rome dans les Saepta se trouvait un groupe en marbre qui représentait le Centaure Chiron apprenant à Achille adolescent à jouer de la cithare. Nous connaissons les motifs principaux de ce groupe par des peintures murales, des bas-reliefs et des intailles: Chiron s'appuyait sur le sol avec les jambes de derrière de son corps de cheval; la tête légèrement penchée vers l'épaule gauche, il regardait son élève debout auprès de lui du même côté. La tête du Capitole provient d'une statue de Chiron, qui faisait partie d'une réplique de ce groupe. Telle qu'elle est actuellement, elle est mal placée. Un pli de la peau, qui traverse obliquement le cou du côté gauche, prouve que la tête du Centaure était penchée de ce côté, comme dans le groupe dont nous venons de parler. Dans les copies antiques de cette œuvre, Chiron est représenté avec une couronne de laurier. L'exemplaire du Capitole était orné d'une couronne semblable en métal; car une

légère entaille circulaire court depuis les mèches de cheveux qui se trouvent au-dessus du front jusqu'à la nuque, en longeant le bord extérieur des oreilles. Si l'on fait abstraction de la partie restaurée du nez, qui est beaucoup trop grosse, on reconnaîtra que la physionomie exprime non-seulement la force, mais encore le sérieux et la bonté qui caractérisaient le plus humain d'entre tous les Centaures, le sage Chiron. Le front est ridé; les sourcils se froncent; la lèvre inférieure est un peu tournée vers la gauche; tous ces traits nous font comprendre que Chiron n'est pas satisfait. Les oreilles sont tendues sous l'influence du même sentiment. Tandis qu'à droite son oreille de cheval reste collée au crâne, l'oreille de gauche pointe en dehors, comme c'est l'habitude chez les chevaux, dont l'attention a été éveillée par un bruit qu'ils ont entendu de côté (voir n. 615). Evidemment Chiron n'est pas absolument content de la musique que fait son élève. Plusieurs savants ont déjà supposé que le groupe qui ornait les Saepta devait être une œuvre de l'art hellénistique; cette hypothèse est entièrement confirmée par le caractère de la tête du Capitole. La chevelure y est traitée comme dans les types de barbares de Pergame (voir nrs. 533, 884); la bouche rappelle celle des statues de Marsyas pendu (cf. n. 576). L'exécution est vigoureuse; mais on sent qu'elle est un peu mécanique, par exemple dans les cheveux et les rides du visage; il en résulte qu'il nous est impossible d'admettre que cette tête provienne du groupe original.

Mon. dell' Inst. XII, 1; Ann. 1884 p. 50—74.

573—575 (38, 42, 43) **Trois statues d'athlètes.**

Trouvées au milieu des ruines d'une antique villa, dans la Tenuta Ariano, près de Velletri. Restaurations: dans le n. 38, les deux mains, la partie antérieure du pied droit, presque tous les doigts du pied gauche, la plinthe; dans le n. 42, le pied gauche.

Les statues désignées par les nrs. 38 et 42 formaient un groupe qui représentait deux athlètes au moment où ils vont engager la lutte: ils sont debout l'un en face de

Digitized by Google

l'autre, le haut du corps courbé en avant; ils s'observent avec attention, les mains tendues, afin de saisir l'adversaire le plus avantageusement possible, quand le moment favorable se présentera. Le nu est modelé par arêtes vives; l'exécution tout entière rappelle la technique de la ciselure; nous devons donc admettre que l'original de ce groupe était en bronze. Les appuis qui font ici un effet si désagréable étaient alors inutiles; l'artiste, qui a sculpté le marbre, a dû les ajouter pour relier au corps les avant-bras qui s'en écartent. Le style ne présente encore aucune trace du naturalisme qui fut introduit dans l'art par Lysippe; il en résulte que les originaux sont antérieurs à l'époque où l'art subissait l'influence de ce maître.

L'attitude de la statue n. 43 est analogue à celle des deux figures nrs. 38 et 42; toutefois elle est un peu plus mouvementée. Le caractère individuel de la tête nous indique que nous sommes ici en présence d'un portrait personnel. Le style dénote l'époque hellénistique.

Bull. municipale IV (1876) T. IX—XI, p. 68—83. Cf. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46.

576 (46) **Statue de Marsyas.**

Trouvée sur l'Esquilin, non loin du prétendu Auditorium de Mécène. Restaurations: la moitié antérieure des deux bras, la partie du ventre qui entoure le nombril, la jambe gauche un peu au-dessous du genou, le bas de la jambe droite, le tronc d'arbre, la plinthe.

Marsyas est suspendu à un arbre; la tête penchée avec une expression de douleur et de fatigue, il attend le châtiment qui va lui être infligé, parce qu'il a osé engager la lutte avec Apollon. Le marbre phrygien aux veines rougeâtres (paonazzetto), dans lequel cette statue a été sculptée comme plusieurs autres répliques du même sujet qui se sont conservées, paraît avoir été choisi tout exprès, pour figurer l'arrêt du sang produit par la ligature des extrémités. L'artiste, qui a su concevoir avec tant de caractère ce corps suspendu, a composé un véritable chef d'œuvre d'anatomie. La statue dite de l'Emouleur qui se trouve aux Uffizii de Florence, représente certainement un Barbare chargé d'écorcher Marsyas; elle semble, si l'on

Digitized by Google

en juge d'après le marbre et le style de l'exécution, une œuvre de l'art qui florissait à Pergame sous Attale Ier (voir nrs. 533, 884); on sera donc porté à croire qu'elle ne formait qu'un seul et même groupe avec l'original du Marsyas pendu. Mais une difficulté surgit; il existe une différence de style considérable entre l'Emouleur et les répliques qui se sont conservées du Marsyas. La première de ces deux œuvres est d'un travail plein de caractère, mais sobre dans les détails; elle ressemble aux figures de Barbares de Pergame. Au contraire les statues de Marsyas que nous possédons, bien que la chevelure y soit traitée comme dans les types pergaméniens de Gaulois, se distinguent par la minutie raffinée avec laquelle sont rendus tous les détails anatomiques, minutie dont on ne trouverait aucun exemple dans les œuvres que l'on peut attribuer avec certitude à la première période de l'art de Pergame. Toutefois cette difficulté disparaît si l'on admet, ce qui est vraisemblable, que le type du Marsyas a été remanié à une époque postérieure. La première école de Pergame créa un groupe, dans lequel le Marsyas pendu et l'Emouleur étaient placés l'un en face de l'autre; les deux statues étaient évidemment traitées dans le même style. Plus tard on eut l'idée de détacher de ce groupe la figure de Marsyas et d'en faire une statue à part. C'est alors que fut créé le prétentieux morceau anatomique, que reproduisent toutes les répliques aujourd'hui conservées.

Bull. comunale VIII (1880) T. XVII—XX, p. 198—206; cf. IV (1876) p. 213 n. 14. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 476 n. 2, p. 478—481; Atlas XXVI 24. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1415. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II³ p. 328. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 28.

577 (47) **Portrait d'un Romain.**

Trouvé au Castro praetorio. Restauration: la partie antérieure du nez.

L'on a voulu reconnaître dans ce buste un portrait de Gnaeus Domitius Ahenobarbus. Mais la ressemblance de cette tête avec les effigies des monnaies est encore plus superficielle que celle de la tête n. 52. Ce qui est

Digitized by Google

certain, c'est que le type du visage comme le style de l'œuvre indiquent l'époque de transition entre la république et l'empire.

Bull. municipale IV (1878) T. XIII, p. 85—91. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 199 Fig. 28.

Nous passons maintenant aux monuments placés devant et entre les piliers qui soutiennent la voûte.

En face de l'entrée:

578 **Rhyton, qui servait à la décoration d'un jet d'eau.**

Trouvé en mai 1875 sur l'Esquilin dans l'ancienne villa Caetani. Restaurations: dans la Chimère, la plus grande partie des cornes, des oreilles et des jambes de devant, les deux tiers postérieurs des ailes.

Le rhyton, qui repose sur une touffe de plantes aquatiques aux larges feuilles, se termine en Chimère à sa partie inférieure, tandis que le haut est orné de bas-reliefs qui représentent trois Bacchantes dansant auprès d'un cratère. Comme le cratère se trouve sur la face postérieure du rhyton, le sculpteur n'en a dessiné que la silhouette. La conduite d'eau pénétrait dans le monument sous la plinthe, et débouchait en avant au-dessus des feuilles, à l'endroit où l'on voit l'ouverture. L'inscription gravée sur la plinthe nomme comme auteur de l'ensemble l'Athénien Pontios, qui vivait probablement au premier siècle de l'empire, si l'on en juge d'après le style du rhyton et les caractères de l'inscription. Comme les artistes attiques de cette époque avaient coutume de le faire, Pontios a emprunté aux écoles antérieures les motifs qu'il a sculptés sur le rhyton. Les figures des trois Bacchantes semblent dérivées d'originaux attiques du milieu du Ve siècle; l'une d'entre elles est reproduite sur un bas-relief d'une exécution incomparablement meilleure dont nous avons parlé n. 556. La corne est creusée jusqu'aux deux tiers de sa profondeur. La cavité ainsi produite servait sans doute à mettre dans le rhyton des fleurs, dont les formes et les couleurs variées formaient un contraste charmant avec la sévérité architectonique du vase qui les contenait.

Digitized by Google

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. XII 1, T. XIII, p. 118—134. Cf. Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 339. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 3, p. 8 n. 2, p. 115, p. 187. — Pour le bas-relief représentant une Bacchante, voir plus haut notre n. 556.

A gauche, près du rhyton:

579 **Tête d'une Amazone.**

Trouvée en 1874 sur l'Esquilin, auprès du soi-disant Auditorium de Mécène. Restauration: le bout du nez.

Cette tête appartenait à une statue du type, dont la meilleure reproduction est notre n. 503.

Jahrbuch des arch. Inst. I (1886) p. 18 n.

Derrière le rhyton:

580 **Chien en serpentin.**

Trouvé dans la villa Caserta, non loin du prétendu Auditorium de Mécène.

Il paraît avoir été placé auprès d'une porte, peut-être avec un autre chien qui lui faisait pendant.

Bull. comunale VIII (1880) T. XX, p. 207 n. 2.

A côté du premier pilier de droite:

581 **Statue d'un jeune berger coiffé du bonnet phrygien.**

Trouvée sur le Caelius dans la villa Casali. Restauration: le nez.

Par le motif représenté comme par l'expression de la physionomie, cette statue ressemble à la figure que nous avons décrite sous le n. 109, et qui est une image de Ganymède, comme le prouve l'aigle placé auprès d'elle. Mais ici la plinthe au lieu d'un aigle porte un bœuf, que regarde le jeune homme, et dont il touche le flanc avec l'extrémité recourbée du pedum que tient sa main gauche. Cette statue représente donc un bel adolescent, qui, plongé dans une douce rêverie, fait paître son troupeau; son bonnet phrygien le caractérise comme un Oriental. On peut donc y voir soit Ganymède avant qu'il n'ait été enlevé dans l'Olympe, soit Pâris faisant paître ses bœufs sur le mont Ida avant d'avoir jugé les trois déesses.

Bull. comunale XV (1887) T. II, p. 25—28.

Digitized by Google

Entre le 2me et le 3me pilier:

582 **Cratère en marbre, avec bas-relief représentant Pâris et Hélène.**

Trouvé en 1875 sur l'Esquilin dans la vigne du cloître de S. Antonio, c'est à dire dans le terrain qui se trouve actuellement compris entre les rues Principe Amedeo, Cappellini, Ratazzi et le Viale Principessa Margherita. Restaurations: dans la figure de Pâris, toute la partie supérieure du corps depuis le milieu des mollets; dans l'Amour, les deux avant-bras, le bas du ventre, les cuisses; dans la figure de Vénus (Aphrodite), le cou, la poitrine, le bras gauche, le ventre; dans celle des jeunes danseuses qui est le plus en arrière, la main gauche, et la partie inférieure du corps un peu au-dessous des genoux. Le groupe de trois jeunes filles qui se trouve derrière Hélène est presque tout entier moderne. Il n'y a d'antique dans ce groupe qu'une bande assez étroite (au-dessous du milieu de la partie supérieure du bras gauche) du corps de la jeune fille la plus rapprochée d'Hélène et la tête de celle qui en est le plus éloignée avec le haut de la colonne que l'on voit dépasser au-dessus de ses épaules.

Pâris, accompagné par l'Amour, est debout devant Hélène, et Vénus (Aphrodite) conseille à la femme de Ménélas d'écouter le jeune Troyen: les deux personnages sont ici traités comme sur un bas-relief de Naples et un autre du Vatican (n. 148). Avec les fragments peu considérables de deux figures de femmes qui s'étaient conservés derrière Hélène, le restaurateur moderne a reconstitué un groupe de trois Muses. Il a pris comme modèle le bas-relief du monument connu sous le nom de vase de Jenkins, putéal qui se trouve à Marburg-Hall (Angleterre), et sur lequel la rencontre de Pâris et d'Hélène est traitée comme une scène d'hyménée. Néanmoins on peut se demander si la restauration est exacte; ce groupe de Muses est resserré dans un espace étroit, tandis que les autres personnages sont assez éloignés les uns des autres; l'effet produit n'est rien moins qu'harmonieux. En tout cas, la présence des trois Grâces (Charites), qui dans la poésie et dans l'art antique assistent fréquemment aux scènes de mariage, nous permet de conclure que l'artiste, qui a décoré le cratère du Capitole, a lui aussi joint des motifs d'hyménée à la rencontre de Pâris et d'Hélène. Le caractère archaïsant des trois figures qui s'avancent

Digitized by Google

en dansant (voir n. 83) forme un contraste qui n'a rien d'agréable avec le style libre des autres personnages.

Bull. comunale VIII (1880) T. VI—VIII, p. 119—131. Cf. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 129 n. 2. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 30 n. 34a, p. 114. — Sur le vase dit de Jenkins: Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 511 n. 36.

583 (35) **Statue d'Hercule (Héraclès) enfant.**

Trouvée au Campo Verano. Restaurations: l'avant-bras gauche — toutefois la main est antique — quelques morceaux de la partie de la peau de lion qui recouvre le bras gauche, le milieu de la massue.

Cette statue reproduit le même original que la statue colossale n. 514; mais elle fait une impression beaucoup plus agréable, parce qu'elle est d'un excellent travail, et parce qu'elle ne dépasse pas les dimensions ordinaires d'un corps d'enfant. L'artiste a surtout fort bien réussi à exprimer le sourire fripon du jeune Hercule.

Bull. municipale I (1872) T. II, p. 21 et suiv.

Entre le 5me et le 6me pilier:

584 **Statuette, un vieux pêcheur.**

Trouvée en 1880 dans la Via Milano au-dessous du jardin de Panisperna. Restaurations: les bords du chapeau, le bout du nez, l'avant-bras gauche avec le filet, le bras droit avec le bâton, le bas des jambes, la plinthe.

Cette statuette est une des œuvres de genre, dans lesquelles la poésie et l'art hellénistiques se plurent à représenter les types des divers métiers. Bien que les attributs des deux mains soient modernes, on peut admettre sans aucun doute que nous sommes ici en présence d'un pêcheur. Le chapeau qu'il porte est caractéristique; d'autre part Théocrite (Id. I 38 et suiv.), décrivant les figures qui ornent une coupe, nous dépeint un pêcheur qui jette son filet comme un vieillard au nez aquilin, épuisé par la mer — tous ces traits conviennent parfaitement à notre statuette.

Bull. comunale VIII (1880) p. 287 n. 4. Cf. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 187.

Digitized by Google

585 **Statuette, vieille paysanne portant un agneau au marché.**

Trouvée sur l'Esquilin non loin du Vicolo actuel di S. Matteo. Restaurations: dans la paysanne la tête, la main gauche avec le bâton, un morceau de la main droite; dans l'agneau, la tête et quelques fragments des jambes.

Cette statuette appartient à la même catégorie de monuments que le n. 584; mais son exécution est plus soignée.

Bull. municipale III (1875) p. 242 n. 5. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396, où il est dit inexactement que la tête est antique.

Entre la fontaine et les deux statuettes, dont nous venons de nous occuper en dernier lieu:

586 **Statuette d'enfant.**

Trouvée au Campo Verano. Restaurations: le bout du nez, le bras droit avec la noix.

Le jeu des noix fut un jeu très populaire dans l'antiquité. Tantôt il s'agissait de jeter sur trois noix placées en tas une quatrième noix, de telle sorte qu'elle y restât, sans que le tas formé par les trois autres s'écroulât; tantôt il fallait atteindre une noix déterminée parmi plusieurs noix alignées à terre; tantôt enfin on devait d'une certaine distance jeter une noix dans un trou. Le restaurateur a supposé avec raison que l'enfant représenté par cette statuette jouait aux noix; en effet l'attitude et l'expression de la physionomie s'expliquent parfaitement, si l'on admet que l'enfant tient dans sa main une noix qu'il se prépare à lancer, tout en visant le but qu'il doit atteindre. Cette hypothèse est confirmée par le bas-relief d'un sarcophage trouvé à Ostie, sur lequel un enfant qui cherche à atteindre avec une noix une pyramide de noix est figuré précisément dans l'attitude qu'a la statuette du Capitole et la réplique du Vatican n. 341. On distingue encore sur le manteau de notre figure des traces de couleur rouge.

Bull. della comm. arch. comunale X (1882) T. XI, p. 55—62. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 780 Fig. 835. Birt, De

Digitized by Google

Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. VII p. XX, p. XXVII. — Pour le sarcophage d'Ostie, voir: Gerhard, Antike Bildwerke T. 65.

En arrière:

587 **Pierre tombale du cordonnier Gaïus Julius Helius.**

Trouvée hors de la Porta Angelica sur la voie Triomphale. Restauration: la partie antérieure du nez.

Le buste d'Helius est d'un excellent travail; la tête est fort distinguée, ce qui conviendrait plutôt, semble-t-il, à un homme de la bonne société qu'à un artisan. Un détail nous prouve combien l'auteur de ce monument était porté vers le réalisme: il a reproduit, près du coin gauche de la bouche, une verrue couverte de poils. Dans le fronton qui termine la pierre tombale à sa partie supérieure, on voit deux formes de cordonniers munies de poignées; l'une d'entre elles est couverte d'une botte (caliga). Le style et l'inscription indiquent l'époque des empereurs Flaviens. L'épitaphe nous apprend qu'Helius avait son atelier près de la Porta Fontinalis, porte dont les restes se voient encore aujourd'hui dans la cour du palais Antonelli sur la place Magnanapoli.

Bull. comunale XV (1887) T. III. p. 52—56. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst n. F. I (1890) p. 154 Fig. 15.

588 (76) **Statue d'Hercule (Héraclès).**

Les fragments de cette statue furent trouvés sur l'Esquilin, dans l'intérieur d'un mur qui datait du Moyen-Age, sur la limite des deux villas Palombara et Caserta.

Hercule (Héraclès) est ici représenté au moment où il accomplit une action violente, la tête dirigée en haut. Sa main droite brandissait probablement la massue, tandis qu'il levait en l'air son bras gauche, soit pour se couvrir, soit pour saisir un ennemi. Ce mouvement serait parfaitement à sa place dans un groupe qui représenterait le combat d'Hercule avec les chevaux du roi de Thrace, Diomède; et ce qui pourrait faire croire que notre statue a quelque rapport avec cet exploit du héros, c'est qu'on a trouvé à la même place des fragments de trois statues de chevaux; l'une d'entre elles, dont il reste une partie considérable,

Digitized by Google

est placée en face de cet Hercule (numéro 74 du Musée). Mais la pose de ce cheval est trop calme, pour qu'il ait pu faire partie d'un groupe représentant un pareil combat. En outre cette œuvre est d'un travail beaucoup moins bon que la statue d'Hercule. D'après le type de la tête comme d'après le style, où l'on sent encore une certaine sévérité, cette statue paraît reproduire un original antérieur à Lysippe.

Bull. comunale VIII (1880) T. IX, X, p. 153—161. Cf. I (1872) p. 292 n. 35. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2172.

Auprès, par terre:

589 **Statuette dite de Pénélope.**

Trouvée derrière S. Eusebio, sur l'emplacement des jardins impériaux.

C'est une réplique du même type que les nrs. 92 et 191. Cependant le corps est plus de profil et moins penché en avant; le style est un peu plus libre.

Bull. comunale XVI (1888) T. XI, p. 204—208. Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 31 C.

590 **Stèle funéraire grecque archaïque.**

Trouvée sur l'Esquilin dans l'ancienne villa Palombara, par conséquent sur l'emplacement des jardins impériaux.

Ce bas-relief représente la défunte, dont les restes reposaient sous la stèle, une jeune fille qui tient dans la main droite son oiseau favori, une colombe, semble-t-il, et qui de la main gauche ramène un peu en avant le bord de son manteau, suivant la mode archaïque. Son caractère naïf et virginal est parfaitement exprimé dans le style sévère de ce bas-relief. Par l'ensemble de ses formes, notre figure diffère des œuvres attiques; elle ressemble beaucoup plutôt aux sculptures qui ornent deux pierres tombales trouvées l'une à Pharsale en Thessalie, l'autre dans l'île de Thasos; il semble donc que cette stèle soit un produit de l'art grec septentrional. Comme beaucoup d'autres œuvres originales, elle fut dès l'antiquité transportée de la Grèce à Rome. Dans les sandales les se-

Digitized by Google

melles seules sont représentées plastiquement; il faut donc en conclure que les courroies étaient peintes, et nous devons admettre que d'autres parties du bas-relief étaient recouvertes de couleurs qui correspondaient plus ou moins à la réalité. Le listel ménagé à la partie inférieure servait à faire entrer la stèle dans une base, qui portait sans doute l'inscription.

Bull. comunale XI (1883) T. XIII, XIV, p. 144—172. Cf. Römische Mittheilungen I (1886) p. 126. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6. — Pour les deux reliefs provenant du nord de la Grèce, cités plus haut, voir: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 36, n. 41. — Sur l'art du nord de la Grèce: Münchener Sitzungsberichte 1876 I p. 323 et suiv.

591 **Fragment d'un bas-relief grec archaïque.**

Trouvé dans l'ancienne villa Caserta, où il servait à couvrir un égoût.

Ce bas-relief paraît être d'origine attique; car il est en marbre pentélique, et son style présente la plus grande ressemblance avec celui d'un bas-relief votif attique. Il faut probablement y voir le fragment d'une stèle funéraire; la figure qui s'est conservée est sans doute une parente ou une servante, portant soit un enfant (cf. n. 762), soit un petit coffret de toilette (voir n. 592), soit un objet de parure, et qui se tient debout devant la défunte assise aujourd'hui disparue. La manière dont sont nouées les extrémités inférieures de la draperie est sans analogue sur les autres monuments.

Bull. comunale IX (1883) T. XIV, p. 205—213. Cf. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6 Anm. 7. — Sur le bas-relief attique de même style, voir: Schöne, Griechische Reliefs T. XIX 83, p. 45.

592 **Fragment d'une stèle funéraire attique.**

Trouvé sur l'Esquilin dans un lieu qui faisait autrefois partie de la villa Palombara, et qui actuellement est traversé par la Via Macchiavelli.

La défunte est représentée assise; devant elle une servante debout tient dans ses mains un coffret de toilette. La stèle est sculptée en marbre pentélique; en outre le style de l'œuvre prouve que nous sommes ici en

Digitized by Google

présence d'un bas-relief attique, qui, à en juger par la majestueuse liberté de ses formes, paraît dater de la seconde moitié du Ve siècle.

Bull. comunale XV (1887) T. VI, p. 109—113.

Devant la colonne qui porte le numéro 76 du Musée:

593 **Torse d'une statue féminine drapée.**

Trouvé en 1750 sur l'Aventin dans le cloître de S. Alessio.

Ce torse appartenait à une statue du type qui fut employé par l'art grec archaïque pour représenter différentes divinités et figures votives féminines, et par l'art gréco-romain pour représenter la déesse Spes. Cette statue est-elle un original grec archaïque ou une copie, exécutée à l'époque romaine, d'un tel original? Je n'ose me prononcer. En tout cas cette œuvre n'a pas la fraîcheur qui caractérise d'habitude les œuvres vraiment archaïques; par exemple dans les plis de la partie supérieure de la draperie on sent les traces d'un travail quelque peu sec et mécanique.

Nerini, De templo et coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta (Romae 1752) T. I p. 5. Bull. comunale IX (1881) T. V, p. 106—164. Cf. Römische Mittheilungen III (1888) p. 277. — Au sujet du type de cette statue: Homolle, De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis (Paris 1885) p. 39 et suiv. Bull. de correspondance hellénique XIV (1890) p. 572 et suiv.

594 **Statue archaïque de la Victoire (Nikè).**

Trouvée près du soi-disant Nymphaeum, dans les jardins de Salluste.

La déesse de la Victoire est représentée au moment où elle prend son vol. De ses deux pieds elle repousse la terre, tandis que de ses deux mains elle saisit le bord de son chiton dorique, comme si par ce mouvement elle voulait maintenir son corps dans l'équilibre qui est nécessaire pour le vol. Les trous ménagés dans la partie de la draperie qui couvre les épaules contenaient des agrafes en métal (fibulae). Comme les plumes qui composent les ailes ne sont pas représentées plastiquement, nous pouvons admettre qu'elles étaient figurées par la peinture. Aux formes générales de la statue on reconnaît

Digitized by Google

un original archaïque; l'exécution ne rend que l'essentiel, mais avec une grande énergie; ce dernier caractère nous indique que la statue était destinée à être placée très haut, par exemple sur un fronton ou sur une colonne.

Bull. comunale XIV (1886) p. 51.

Au-dessus:

595 **Bas-relief votif grec archaïque** (?).

Trouvé dans le Vicolo Gesù e Maria, lorsqu'on y fit des fouilles pour les fondations de l'école qui s'élève maintenant en cet endroit.

Ce bas-relief représente un éphèbe au corps d'athlète, qui se lave les mains dans un bassin posé sur un trépied. Cette interprétation est confirmée par un bas-relief du même style qui se trouve à Wiltonhouse; on y voit un éphèbe semblable dans la même attitude devant une statue de Jupiter, ce qui nous prouve qu'il faut considérer ce monument comme un ex-voto consacré à Jupiter par un athlète vainqueur. L'athlète se lave les mains, afin d'offrir un sacrifice à la divinité pour la remercier de la victoire qu'elle l'a aidé à remporter. L'objet représenté sur le bas-relief du Capitole en haut à gauche dans un cadre paraît être la couronne ornée de nœuds, qui a été la récompense du jeune éphèbe. Il faut remarquer la coiffure de l'athlète: sa tête est couverte d'une espèce de calotte très ajustée, peut-être en cuir, et maintenue par deux courroies, dont l'une passe autour du menton, et l'autre au-dessous. On ne retrouve point dans les formes cette fraîcheur primitive, que nous sommes habitués à admirer dans les sculptures archaïques; au contraire le modelé du corps trahit une exécution plus ou moins mécanique. On peut sans doute expliquer ce caractère en supposant que ce bas-relief a été travaillé dans un pays où l'art resta longtemps sans faire de progrès, et conserva en quelque sorte mécaniquement le style archaïque.

Bull. comunale XII (1884) T. XXIII, p. 245—253. — Sur le bas-relief de Wiltonhouse: Michaelis, Ancient marbles in Great Britain p. 680 n. 48. On voit une coiffure semblable sur la tête d'un athlète dans une coupe à figures rouges de style sévère: Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 11, p. 58—71.

Digitized by Google

Chambre située derrière la salle octogonale.

Tout près de l'entrée:

596 (70) **La partie antérieure d'un pied qui faisait partie d'une statue colossale.**

Trouvée sur la voie Appienne devant l'église S. Cesareo.

La semelle de la sandale est ornée, sur sa face verticale, d'un bas-relief qui représente un cortège de Tritons: sur les queues de poissons qui terminent les corps de ces êtres marins, sont assis des Amours. Entre les Tritons, on voit un autre Amour à cheval sur un dauphin et piquant un poisson avec un trident. L'exécution a un caractère tout à fait particulier que l'on retrouve sur très peu des monuments en marbre qui nous ont été conservés. Elle est d'une finesse étonnante; les figures, malgré leurs petites dimensions, sont très détaillées; toutefois l'impression d'ensemble est un peu sèche. Ce qu'il y a de plus étrange dans ce bas-relief qui rappelle encore la bonne tradition, c'est la représentation réaliste des vagues. Ce fragment nous donne une idée de l'effet que produisaient les sandales ornées de bas-reliefs de l'Athéna Parthénos.

Bull. della comm. arch. municipale I (1872) T. I, p. 33—41. Cf. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) p. 598 Anm. ***. Roscher, Lexikon der gr. u. röm. Myth. II p. 482.

A gauche:

597 (126) **Statue d'un conducteur de char.**

Trouvée en 1874 sur l'Esquilin près de S. Eusebio, sur l'emplacement des jardins impériaux. Restauration: la partie antérieure du nez.

Nous pouvons nous figurer quel était le motif original de cette statue, en la comparant avec des peintures de vases attiques, qui représentent des dieux, des héros ou des mortels en train de monter sur un char. L'esquisse ci-jointe montrera comment la restauration doit être faite (Fig. 27). Le jeune homme a déjà posé son pied droit

Digitized by Google

sur le marchepied du char, tandis que le pied gauche n'a pas encore quitté le sol; les mains tendues en avant tiennent les rênes. Cette statue est une copie romaine, médiocrement exécutée d'après un original grec en bronze

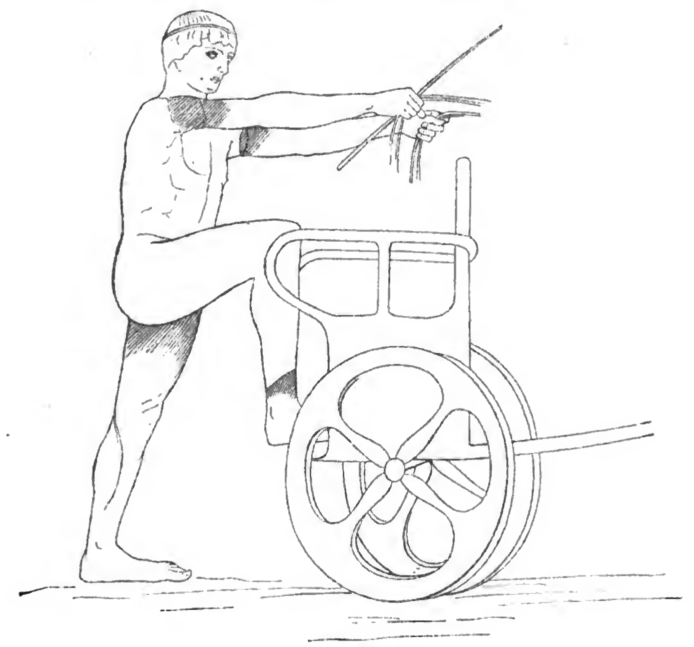


Fig. 27.

du milieu du Ve siècle. On y reconnaît encore l'influence du style archaïque dans la disposition conventionnelle des cheveux et dans l'énergie avec laquelle les muscles sont accentués; au contraire la pose du corps est déjà figurée presque absolument comme dans l'art libre.

Bull. della comm. arch. XVI (1888) T. XV, XVI 1, 2, p. 335—365. Cf. ibid. III (1874) p. 53. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 20 Fig. 8.

Digitized by Google

A droite:

598 (70) **Torse de Pallas.**

Trouvé en 1881 sur l'Esquilin, derrière la construction demi-circulaire qui fait partie du stade des thermes de Dioclétien.

La statue, dont ce torse faisait partie, était une copie de l'Athéna Parthénos de Phidias. Toutefois, autant que le fragment aujourd'hui conservé permet d'en juger, elle différait de l'original en deux points: d'une part on n'y retrouve pas les boucles de cheveux que Phidias avait fait tomber de la tête de la déesse sur ses épaules; d'autre part, l'égide a une forme plus ronde. Voir nrs. 600, 870, 898.

Bull. comunale XI (1883) T. XV, XVI, p. 173—183.

Sur le sarcophage de Posilla (numéro 87 du Musée):

599 **Buste hermétique d'Anacréon, désigné par une inscription.**

Trouvé hors la porte Portèse sur l'emplacement des jardins de César. Restaurations: le nez et la plus grande partie de la moustache.

Ce buste reproduit le même original qu'une statue qui se trouvait jadis à la villa Borghèse, dans laquelle on voyait autrefois Tyrtée, Pindare ou Alcée, et qui est maintenant reconnue sans aucun doute pour un portrait d'Anacréon. D'après la noblesse de la conception et du style, cet original remonte au moins à la dernière partie du Ve siècle. Tandis que les Grecs de l'époque hellénistique se représentaient en général Anacréon sous les traits d'un vieillard, nous sommes ici en présence d'un homme vigoureux, plein de force et d'ardeur.

Bull. comunale XII (1884) T. II, III, p. 25—38. Arch. Zeitung XLII (1884) T. XI 2, p. 149—153.

Auprès du sarcophage numéro 87 du Musée:

600 **Torse de Pallas et fragment du bouclier qui appartenait à la même statue.**

Trouvés en 1874 sur l'Esquilin sur l'emplacement de la Via Ariosto actuelle.

Digitized by Google

Voici encore une statue imitée de l'Athéna Parthénos. En ce qui concerne la disposition des cheveux et l'égide, elle reproduit plus fidèlement l'original que le n. 598. Phidias avait orné le bouclier de la déesse de bas-reliefs qui représentaient un combat entre les Grecs et les Amazones (voir n. 80); et il avait donné à l'un des Grecs, qui lève une pierre pour la lancer, ses propres traits et sa tête chauve. Sur une réplique du bouclier de Minerve qui se trouve au Musée Britannique, nous voyons en effet un guerrier chauve; mais au lieu de soulever une pierre, il brandit une hache. On retrouve le même personnage sur notre bouclier. Nous devons donc admettre que les deux sculpteurs ont pris pour modèle non pas la Parthénos même de Phidias, mais une reproduction plus ou moins libre de cette statue.

Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) T. IIIE 1—3, p. 564—567, p. 600—601. Cf. Bull. comunale IX (1883) p. 474. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 208. Berliner philolog. Wochenschrift V (1885) p. 899.

Près du mur qui se trouve en face de l'entrée:

601 (124) **Bassin en marbre.**

Trouvé près de la Piazza Dante.

Comme le bige du Vatican (n. 326), ce bassin est un des plus beaux monuments que nous ait laissés l'art décoratif de l'époque gréco-romaine. De superbes feuilles d'acanthe, dont se détachent des branches de diverses espèces, se développent avec une harmonie merveilleuse depuis l'extrémité inférieure jusqu'aux bords du bassin. Pour se rendre bien compte de l'effet que l'artiste a voulu produire, il faut se rappeler que le bassin était destiné à être placé horizontalement. Il était nécessaire que le spectateur pût embrasser du regard les bas-reliefs dont il est orné; c'est pourquoi le bassin reposait sur un pied, que supportait encore sans doute une base relativement haute. En même temps et à la même place que ce bassin fut trouvé un fragment d'un pied en marbre, formé par

Digitized by Google

trois dauphins dont les queues s'entrelaçaient; il est très probable que ce pied faisait partie de notre bassin.

Bull. municipale III (1875) p. 80.

Sur le sarcophage, numéro 116 du Musée:

602 **Groupe, représentant un Géant luttant contre deux Satyres.**

Trouvé dans un Nymphaeum près de la porte S. Laurent.

Ce qui permet de trouver la signification certaine de ce groupe, c'est que le corps de serpent, qui se trouve à la partie gauche de la plinthe, n'est que l'extrémité d'une jambe humaine. On y reconnaît sans aucun doute possible la partie supérieure d'un genou, le commencement d'un mollet, et les nageoires qui dans les figures de Géants marquent la transition du corps humain au corps d'amphibie. Ce groupe représentait donc le combat d'un Géant contre deux Satyres. Suivant toute apparence, il provient d'un cycle de sculptures, dans lequel on voyait le cortège de Bacchus prendre part à la lutte des dieux contre les Géants. L'un des Satyres est tombé devant son ennemi sur le sol pierreux, et il cherche à soutenir son corps de sa main droite. Le Géant entoure d'un de ses anneaux de serpent l'avant-bras droit du Satyre, afin de le jeter complètement à terre, et son épaule gauche, pour le renverser de ce côté. L'expression d'angoisse, avec laquelle le Satyre détourne le visage, s'explique très bien si l'on admet que la tête de serpent, qui terminait la jambe du géant, se dressait contre sa figure. De l'autre Satyre ne se sont conservés que la jambe gauche et le pied droit; ce dernier est visible au-dessous des épaules du Satyre qui est tombé. Mais ces restes suffisent, pour nous permettre de reconnaître quel était le mouvement du personnage: le Satyre, appuyé sur son genou gauche, tendait la jambe droite en avant pour se relever, tandis qu'autour de cette jambe s'enroulait le second serpent, par lequel se terminait le corps du Géant. Ce Satyre n'était pas aussi complètement terrassé que son compagnon; il essayait encore de résister, en brandissant

Digitized by Google

contre son ennemi soit un thyrse soit une autre arme bachique. Ce groupe ressemble par plus d'un détail aux œuvres connues de l'art hellénistique. Le sujet rappelle la frise des Géants de Pergame; la composition, celle du Laocoon (n. 153); quant aux dimensions et au style, nos figures sont analogues aux statuettes, qui reproduisent les ex-voto d'Attale (cf. n. 385). La pose du Satyre tombé et la manière dont la chevelure est traitée se retrouvent dans le Gaulois mourant (n. 533).

Les deux statuettes de Satyres, qui sont placées derrière le groupe, ont été, d'après la relation des fouilles, découvertes à la même place; mais elles n'appartiennent certainement pas au même ensemble; car elles ont des dimensions plus grandes, et sont d'un moins bon travail.

Bull. comunale XVII (1889) T. I, II, p. 17—25.

603 Silène avec une outre.

Trouvé dans la Via di Porta S. Lorenzo près du Monte della Giustizia.

Puisque l'outre sur laquelle Silène s'appuie est traversée par un canal, cette figure ornait évidemment une fontaine (cf. nrs. 350, 658, 659). La pose des extrémités n'est pas la même; mais, sauf ce détail, cette statue ressemble aux statues de Silène, encore en partie conservées, qui soutenaient la scène du théâtre de Bacchus (Dionysos) à Athènes; elle paraît avoir été copiée d'après une figure, aujourd'hui perdue, qui appartenait au même cycle. Toutefois le sculpteur a commis une bévue lorsqu'il a conservé le rouleau, sur lequel s'appuie la main tendue vers la terre; ce rouleau n'a aucune raison d'être dans un groupe qui décore une fontaine.

Bull. municipale III (1875) T. XIV, XV 1, p. 135—139. Cf. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 201. — En ce qui concerne la scène du théâtre de Bacchus: Mon. dell' Inst. XI 16, Ann. 1870 p. 97 et suiv.

Sur le sarcophage placé contre le mur du fond, numéro 104 du Musée:

604 Hermès d'Hercule (Héraclès).

Trouvé en 1876 sur le Quirinal. Restauration: la partie antérieure du nez.

Digitized by Google

Cet hermès est une des répliques qui reproduisent, semble-t-il, un type d'Hercule créé par Scopas (voir nrs. 121, 419). Cependant il se distingue avec avantage des autres exemplaires connus: la bouche y est traitée d'une manière plus vivante, et la transition des yeux aux tempes est rendue avec plus de finesse.

Römische Mittheilungen IV (1889) T. IX p. 190—191, p. 200. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 253.

Sur la console de gauche:

605 **Tête d'un jeune conducteur de char.**

Trouvée sur l'Esquilin dans la vigne du cloître de S. Antonio. Restauration: le bout du nez.

L'exercice auquel se livrait l'enfant ici représenté est indiqué par le bonnet en forme de casque, qui faisait partie de l'équipement des cochers du cirque, à Rome. La physionomie confiante et le regard assuré sont parfaitement rendus. Les traces d'un enduit mordant, qui se sont conservées sur la tête, nous prouvent que les cheveux étaient dorés (cf. n. 334).

Bull. comunale VIII (1880) T. XI, p. 163—168.

Tout auprès, sur la même console:

606 **Tête de Pan jeune.**

Trouvée dans la villa Casali sur le Caelius. Restauration: le bout du nez.

Cette tête, d'un fin travail, reproduit le type de Pan dérivé du type créé par Polyclète (cf. n. 389). Mais ici les formes sont plus molles que dans la plupart des autres répliques, et l'expression langoureuse du visage y est plus accentuée.

Bull. comunale XV (1887) T. IV, p. 57—60.

La chambre des terres cuites.

Les terres cuites qui remplissent cette chambre ne sont pas encore rangées dans un ordre définitif; aussi nous nous contenterons de jeter sur l'ensemble qu'elles

Digitized by Google

forment un coup d'œil rapide. Cette collection est surtout riche en terres cuites polychromes d'une espèce particulière. Elles nous donnent une idée de l'art décoratif qui se développa en Grèce et en Italie avant qu'on n'eût employé la décoration en pierre. Les peuples helléniques abandonnèrent de bonne heure cette décoration céramique; en Etrurie et dans le Latium au contraire, c'est seulement pendant la seconde moitié du deuxième siècle avant J.-C. que la terre cuite fit place à la pierre; quelques restes de ce système de décoration se sont même conservés jusqu'au commencement de l'empire. C'est à une très ancienne période de ce développement qu'appartiennent deux objets placés sous verre au milieu de la chambre: une antéfixe en forme de tête de femme, et un masque de Silène qui occupait le centre d'une antéfixe colossale. Ces deux terres cuites, si l'on en juge d'après leur style archaïque plein de caractère, remontent certainement au Ve siècle av. J.-C. L'antéfixe qui s'est conservée tout entière a été trouvée, ainsi qu'une plaque de terre cuite, transportée au Musée que l'on est en train d'organiser sur le Caelius, sur le Monte Caprino, entre l'aile du palais des Conservateurs qui contient la galerie des tableaux et le jardin appartenant au Municipe qui est situé en face [1]). Il est donc très possible que ces deux objets aient fait partie du temple primitif de Jupiter Capitolin bâti dans le style étrusque. C'est d'une époque plus récente, probablement du dernier siècle de la république que datent les fragments d'un groupe polychrome qui ornait un fronton; ces fragments ont été découverts pendant la construction d'un égoût dans la Via di S. Gregorio; ils sont placés actuellement sur

---

[1]) En ce qui concerne la plaque de terre cuite, qui fut découverte en 1878, voir: Notizie degli Scavi 1878 p. 235. M. Lanciani veut bien me faire savoir que l'antéfixe a été trouvée à la même place en 1875 ou 1876. — Sur les découvertes plus récentes faites au même endroit, voir Bull. dell' Inst. 1882 p. 228 et suiv. Dans le Bullettino della commissione arch. comunale ne sont mentionnés ni l'antéfixe ni le masque de Silène. Malgré maintes recherches, je n'ai pas pu établir la provenance de ce dernier objet.

Digitized by Google

le sol le long du mur de la chambre des terres cuites qui est situé entre les deux portes. Le groupe paraît avoir représenté plusieurs divinités, qui assistent au sacrifice d'un porc, d'une brebis et d'un taureau, *suovetaurilia*[1]. Les plaques en terre cuite ornées de bas-reliefs, qui sont suspendues au mur d'en face, appartenaient à une décoration que l'on employa fréquemment à Rome et dans les environs, pendant le dernier siècle de la république et au commencement de l'empire; avec une série de ces plaques on composait une frise. Six morceaux, qui proviennent évidemment du même ensemble, représentent le même motif, deux Satyres debout près d'un cratère, et se haussant sur la pointe des pieds pour en voir l'intérieur. Sur deux plaques, on voit Hercule retrouvant son fils Télèphe allaité par la biche; sur une autre plaque est figurée une scène d'adieu, peut-être entre Ariane et Thésée[2]; sur une autre on voit un éphèbe revêtu du costume phrygien (Pélops? Pâris?) et une femme (Hippodamie? Hélène?) dans un quadrige. Enfin une plaque plus grande que les autres représente deux arcades d'un portique avec vue sur un paysage égyptien.

A droite de la porte par laquelle on va à la salle des bronzes, a été placé un fragment de peinture murale qui décorait une chambre funéraire découverte sur l'Esquilin près de S. Eusebio[3]. Les divers sujets disposés par bandes horizontales rappellent évidemment des faits historiques. Dans la première bande à partir du bas, on distingue les restes d'une scène de combat; la bande immédiatement supérieure représente un entretien entre deux chefs d'armée; l'inscription ajoutée à la scène nous apprend que l'un de ces chefs est Quintus Fabius, et l'autre Marcus Fannius. Ce dernier, dans lequel nous devons reconnaître un général osque ou ombrien, adver-

---

[1] Bull. della comm. archeologica comunale VI (1878) p. 293—295 n. 1—10. Museo italiano di antichità classica I (1884) p. 5 not. 8.

[2] Cf. Ann. dell' Inst. 1863 p. 464 et suiv.

[3] Bull. della comm. archeologica comunale XVII (1889) T. XI, XII, p. 340—350. Cf. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 111.

Digitized by Google

saire du Romain Fabius, tend la main droite vers son interlocuteur, comme pour lui faire des remontrances ou pour l'apaiser. Derrière Fabius se sont conservées les figures de quatre soldats revêtus de la tunique et armés de lances; derrière le chef ennemi, l'on distingue encore un homme sonnant de la trompette. La bande qui suit représente encore un entretien entre deux généraux; mais il semble que cette fois les deux interlocuteurs traitent de la reddition d'une ville fortifiée; car, à gauche du groupe formé par les deux chefs, on voit un rempart, derrière lequel émerge le haut du corps de deux hommes revêtus d'un costume semblable à la toge. L'on n'a pas encore trouvé une explication satisfaisante de l'inscription fragmentaire que l'on distingue au-dessus des deux généraux. Une jambe qui s'est conservée plus haut que le rempart prouve qu'il y avait encore une autre bande de peinture. Ces fresques sont le produit d'un art à tendances certainement réalistes. Si nous les comparons à d'autres monuments, dont la date peut être approximativement fixée, nous constatons qu'elles présentent la plus grande ressemblance avec les peintures qui ornent des vases fabriqués en Campanie pendant le IIIe et aussi pendant une partie du IIe siècle av. J.-C. Ce qui nous fournit encore un autre élément chronologique, c'est que tous les Romains sont représentés sans barbe. Il faut donc admettre qu'à l'époque où ces fresques ont été peintes, la mode hellénistique de se raser complètement le visage s'était déjà répandue et était devenue générale dans le Latium; ce détail nous reporte, autant que notre connaissance des coutumes romaines nous permet d'en juger, à la période qui suivit la première guerre punique. Ces peintures semblent donc appartenir soit à la fin du IIIe siècle soit au IIe siècle; cette conclusion est confirmée, comme ont bien voulu me le faire savoir des épigraphistes compétents, par la paléographie des inscriptions.

Enfin l'on pourra jeter encore un coup d'œil sur la tablette d'ivoire (diptychon, pugillares) et sur le poinçon (stilus) qui lui appartient; ces objets sont placés le long

Digitized by Google

du même mur que le fragment de fresque mais un peu plus près de la fenêtre[1]). Cette tablette se compose de deux plaques, réunies entre elles par quatre anneaux d'argent et pouvant se replier l'une sur l'autre. La face intérieure de chacune d'elles était enduite de cire jusqu'au cadre en relief. On écrivait sur la cire avec la pointe du style, tandis que l'autre extrémité plus large servait à effacer l'écriture. Le cadre avait pour but d'empêcher que les deux couches de cire ne frottassent l'une contre l'autre, lorsque la tablette était fermée, et qu'ainsi l'écriture ne fût effacée. A l'extérieur des deux plaques est gravé le nom du propriétaire de la tablette: Gallienus Concessus v(ir) c(larissimus).

Salle des Bronzes.

La description commence à droite de l'entrée et suit les murs dans le même sens.

607 **Statue en bronze d'un Camillus.**

Sixte IV fit transporter au Capitole cette statue, qui d'après une tradition douteuse se trouvait auparavant au Latran (Röm. Mitth. VI 1891 p. 14—15). Dans les plus anciennes descriptions elle est désignée sous le nom de la Tzigane (Zingara), évidemment parce que l'on supposait que sa main droite était tendue en avant et saisissait la main d'une autre personne, pour tirer un horoscope. Cf. Revue archéologique XLIII (1882) p. 26, p. 28. Kekulé, Ueber die Bronzestatue des sog. Idolino (Berlin 1888) p. 16.

Comme sur plusieurs bas-reliefs romains, où sont figurées des cérémonies du culte, les jeunes garçons, employés comme serviteurs pendant les sacrifices et nommés Camilli, sont représentés sous des traits tout à fait analogues (voir par ex. nrs. 156, 546), nous devons reconnaître dans cette statue l'image d'un Camillus, et admettre que ce type a été créé sur le sol romain. L'impression qu'il produit est gâtée par l'absence des attributs. Si

[1]) Bull. della comm. arch. mun. II (1874) T. VII, VIII, p. 101—115. Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités II 1, ad v. Diptychon p. 271 Fig. 2454. Cf. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln (München 1879) p. 78 n. 45.

Digitized by Google

nous supposons que la main droite tendue en avant tient une coupe, et la main gauche penchée une oenochoé, l'œuvre devient aussitôt plus claire et plus vivante. Les Romains tenaient à ce que les Camilli fussent beaux, d'une conduite irréprochable et de bonne famille. Notre statue exprime à merveille toutes ces qualités; ce qu'on peut tout au plus lui reprocher, c'est que l'expression de la tête fort gracieuse est plutôt insignifiante. L'on ne saurait trouver aucun type analogue parmi les figures idéales, qui ont été certainement créées sous l'empire romain; on peut donc se demander si nous ne sommes pas ici en présence de l'œuvre d'un des artistes grecs qui ont travaillé à Rome sous la République. La technique du bronze est d'une finesse merveilleuse. Une bande, faite d'un alliage particulier qui contient beaucoup de cuivre, descend, en avant et en arrière, de chaque épaule sur la tunique. Ce sont peut-être deux bandes de pourpre, qui couraient tout le long de l'étoffe. Dans les parties de la tunique qui recouvrent le haut des bras, les coutures sont reproduites. Les bords des manches sont couverts de points d'aiguille en surjet. Sur les courroies de cuir qui forment le dessus des sandales sont gravées des ornements gracieux.

Kekulé, Die Gruppe des Menelaos T. III 3, p. 39. A la bibliographie, citée dans cet ouvrage, il faut ajouter: Righetti I, 33, Montagnani II, 87 et Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 1108 Fig. 1305. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1561.

608 Pied d'une statue équestre.

Trouvé en 1850 au Transtévère dans le Vicolo delle Palme. Cf. nrs. 31, 611, 615.

Ce qui prouve que ce pied est bien un pied de cavalier, c'est qu'au lieu de reposer sur quelque chose, il est suspendu. Le cuir qui protège le talon est orné d'une fort jolie décoration de feuilles d'acanthe. On s'est demandé si ce pied ne provenait pas de la statue de cavalier, que supportait le cheval n. 615 trouvé au même endroit. Mais le travail des deux œuvres est trop différent pour que cette hypothèse puisse être admise. Les par-

Digitized by Google

ties nues du pied sont traitées avec beaucoup moins de vie que le corps du cheval.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 34—35, p. 108—109. Braun, Ruinen und Museen p. 137 n. 18. De Bonstetten, Recueil d'antiquités suisses, 2. supplément (Lausanne 1867) p. 14. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie 1890 p. 202—203.

609 **Cratère en bronze.**

Trouvé sous Benoît XIII à Porto d'Anzio (Antium). Cf. Ficoroni dans Fea, Miscellanea I p. CXXXV n. 35. Restaurations: les anses et le pied.

Ce vase est d'un beau profil et sa décoration est pleine de goût; mais ce qui en fait surtout l'intérêt, c'est l'inscription gravée en pointillé sur les bords de la vasque, inscription d'après laquelle ce vase aurait été donné par le roi Mithridate Eupator aux Eupatoristes du Gymnase. Ce Mithridate était évidemment le roi de Pont († 63 av. J.-C.); quant aux Eupatoristes, ce devaient être une société de gymnastique, qui existait dans une ville politiquement rattachée à Mithridate, peut-être à Athènes, et qui avait pris le surnom du roi. Le cratère fut sans doute enlevé comme butin pendant une des guerres entre Rome et Mithridate, puis transporté à Antium.

Bottari I p. 48 (de l'édition italienne). Montagnani III 2 T. 92. Righetti I, 134. Reinach, Mithridate Eupator pl. III, p. 288, p. 460 n. 10. Tout le reste se trouve dans: Corpus inscr. Graec. II n. 2278. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. V p. 215. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2034.

610 **Portrait en bronze.**

En 1564 il fut donné au municipe de Rome par le cardinal de Carpi, Pio Ridolfo (Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 209; Röm. Mitth. VI 1891 p. 34). Les yeux sont enchâssés dans les orbites; la cornée est faite d'une matière blanche, les pupilles d'une matière brune. Je n'ose pas dire avec certitude s'ils sont antiques ou modernes. Le buste paraît avoir été fait au XVIe siècle.

Le profil de cette tête ressemble dans ses lignes principales au profil de Lucius Junius Brutus, tel que nous le font connaître un denier frappé probablement par Marcus Brutus et une monnaie d'or de Lucius Pedanius Costa, lieutenant de Marcus Brutus. Il est donc possible que nous soyons ici en présence d'un portrait de l'homme

Digitized by Google

qui, d'après la tradition, délivra Rome de la royauté. En tout cas notre tête correspond parfaitement à l'image que les écrivains romains tracent de Lucius Brutus. Elle exprime une énergie puissante et une inflexible rigueur. Des yeux profondément enfoncés, dont le regard triste se projette en avant sous des sourcils touffus; de la bouche, dont les coins sont un peu tirés en bas; des plis qui partent du nez, comme de ceux qui rident le front entre les deux sourcils: de tous ces traits se dégage une mélancolie profonde. On se rappelle involontairement le douloureux sacrifice, que Brutus, suivant la légende, fit au principe pour lequel il avait combattu, lorsqu'il ordonna, comme consul, le supplice de ses propres enfants, qui avaient conspiré avec les partisans des Tarquins. A la fin du VI[e] siècle av. J.-C. l'art en Grèce et en Italie se trouvait encore dans la période archaïque; il en résulte que cette tête, si toutefois elle représente Lucius Brutus, n'est pas un véritable portrait. Nous devons beaucoup plutôt y voir l'œuvre librement créée d'un artiste postérieur, par exemple d'un sculpteur grec du III[e] ou du II[e] siècle av. J.-C., qui avait profondément penétré le caractère romain, comme Polybe parmi les historiens. Il faut remarquer dans cette tête les dimensions extraordinaires et la laideur des oreilles. Comme on retrouve ce détail dans beaucoup de portraits de l'époque républicaine, il semble qu'il ait été un des traits distinctifs du vieux type romain. D'autre part la reproduction fidèle de cette particularité ethnographique concorde parfaitement avec les tendances naturalistes de l'art grec postérieur.

Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 20 Fig. 1. A la bibliographie, réunie en cet endroit, il faut ajouter: Montagnani III 2 T. 90 n. 1, 2, et Visconti, Opere varie IV p. 323 n. 91.

611 L'arrière-train d'un taureau colossal en bronze.

Trouvé en 1850 au Transtévère dans le vicolo delle Palme. Cf. nrs. 31, 608, 615.

Nous pouvons nous représenter le motif original de la statue grâce aux figures qui ornent le revers des monnaies

Digitized by Google

de Thurium (Fig. 28): le taureau se précipite furieusement en avant; prêt à frapper, il baisse la tête et se bat les flancs de sa queue. La composition et le travail sont également excellents. Pour corriger certains défauts dans la fonte de la statue, l'on a inséré de petites plaques de bronze.



Fig. 28.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 33—34, p. 110—112.

612 Main d'une statue colossale en bronze.

Se trouvait jadis au Latran; est au Capitole au moins depuis le commencement du XVIe siècle.

L'on a supposé que cette main faisait partie du même colosse que le pied n. 614; cette hypothèse ne saurait être admise, parce que la main appartient à une statue, qui était presque une fois et demie plus haute que celle dont provient le pied.

Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384.

613 Statue colossale en bronze d'Hercule (Héraclès).

Trouvée sous Sixte IV, lorsque l'on détruisit l'Ara Maxima, dans les environs du Circus Maximus; transportée au Capitole sous le même pape (Revue Archéologique XLIII 1882 p. 25, p. 28; Röm. Mitth. VI 1891 p. 16, p. 30, p. 45).

Hercule (Héraclès) est debout; à l'expression de sa physionomie on voit qu'il a conscience de sa force; dans sa main gauche il tient les pommes des Hespérides qu'il a ravies; le geste de sa main droite, qui, penchée vers la terre, agite la massue, exprime la joie que le héros ressent de sa victoire. Cette statue paraît avoir été inspirée par une œuvre de Lysippe. L'exécution en est inégale; elle est meilleure dans les parties solides du corps que dans les parties molles.

Un dessin de Heemskerck a été publié dans les Röm. Mitth. VI p. 17 Fig. 3 (cf. Jahrbuch d. arch. Inst. VI p. 149 n. 53 v a). De Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae T. 75. De Rossi, Raccolta T. 20. Montagnani I, 41. Righetti I, 35. Clarac V, pl. 802 E

Digitized by Google

n. 1069 B. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 181 n. 48. Welcker, Alte Denkmäler V p. 79—82. Brunn, Geschichte der gr. Künstler I p. 541. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2172e, p. 2905—2906, p. 2944—2945. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 214 Anm. 2.

614 Pied d'un colosse en bronze.

L'on a souvent répété que ce pied avait été trouvé près de la pyramide de Cestius, et que par conséquent il provient de la statue colossale qui ornait ce tombeau; mais ce renseignement est inexact. Les fragments de la statue de Cestius ne furent découverts que sous Alexandre VII (1655—1667), tandis que ce pied est déjà cité parmi les antiquités qui se trouvent sur le Capitole en 1558 par Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma, p. 269—270.

S. Bartoli, Gli antichi sepolcri T. 63. Cf. Bull. dell' Inst. 1873 p. 8. Röm. Mitth. VI (1891) p. 19, p. 30.

615 Cheval en bronze.

Trouvé en avril 1849 au Transtévère dans le vicolo delle Palme. Cf. nrs. 31, 608, 611.

L'ouverture pratiquée sur le dos de l'animal, les trous destinés à attacher les rênes, et le mouvement de la mâchoire inférieure prouvent que ce cheval portait un cavalier. L'oreille droite est tendue en arrière; l'oreille gauche pointe en avant; cette attitude nous indique que l'attention du noble animal a été éveillée par quelque chose qu'il a vu ou qu'il a entendu. Le cavalier, auquel ce mouvement n'a pas échappé, a fortement tiré sur les rênes pour maintenir le cheval au pas, comme on le reconnaît à la mâchoire inférieure de la bête qui est fortement ramenée en arrière. L'inscription gravée sur la jambe gauche de derrière L·I·XXIIX indique l'endroit (loco primo) dans lequel la statue était placée; le nombre XXIIX est le numéro qu'elle portait dans l'inventaire des objets réunis au même endroit.

Le corps élancé du cheval, la tête fine et relativement petite, enfin le rendu de la peau rappellent la manière de Lysippe (voir n. 31). En outre cette œuvre ressemble de très près au cheval d'une statuette équestre en bronze

Digitized by Google

d'Alexandre le Grand, statuette trouvée à Herculanum et à laquelle Lysippe n'est certainement pas étranger. Il est donc probable que le cheval du Capitole reproduit un type de Lysippe ou tout au moins qu'il a été inspiré par une œuvre de ce maître.

Bull. dell' Inst. 1849 p. 130, p. 161—162, 1864 p. 10. Braun, Ruinen und Museen p. 137 n. 18.

La statue de Diane (Artémis) d'Ephèse voisine du cheval (voir n. 347) est placée sur:

616 **Une base triangulaire**, sans doute provenant d'un candélabre (cf. par ex. nrs. 212, 213, 344, 345).

Sur l'une des faces on voit un Satyre jouant de la flûte, sur la seconde une Ménade qui danse en jouant du tambourin, sur la troisième un Satyre ivre accompagné de sa panthère et qui, la tête penchée, s'avance en titubant. Ces trois figures appartiennent à la série des motifs si fréquemment représentés par les artistes néo-attiques. Bien que les sujets soient animés et pleins de mouvement, ils sont subordonnés, par le style même de l'exécution, à l'ensemble architectonique, et remplissent très harmonieusement leurs cadres. Les ornements en forme de palmettes et de spirales qui décorent la partie inférieure de cette base, ainsi que les bustes de chimères terminés en griffes de lion prouvent sans aucun doute l'influence d'une metallo-technique de style sévère.

Righetti II, 310. Cf. Welckers Zeitschrift p. 512, p. 514 Anm. 22. Braun, Ruinen und Museen p. 144 n. 24. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2135. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 18 n. 21.

Au milieu de la salle:

617 **Tireur d'épine en bronze.**

Cette statue se trouvait déjà sous Sixte IV au Capitole (Revue arch. XLIII 1882 p. 26, p. 28. Röm. Mitth. VI 1891 p. 14). Les yeux qui manquent étaient soit en métal différent, par exemple la cornée en argent, les pupilles en cuivre, soit en émail de diverses couleurs.

L'artiste a cherché à reproduire le mieux possible un motif emprunté à la nature; il a créé une œuvre qui exerce, par sa simplicité naïve, un charme particulier,

Digitized by Google

mais dont la composition extérieure laisse à désirer; car le spectateur ne peut trouver aucun point, duquel les lignes de cette statue forment un ensemble harmonieux. Un jeune garçon s'efforce de se tirer une épine du pied. L'attention soutenue, avec laquelle il procède, est surtout exprimée dans la bouche entr'ouverte et dans la lèvre inférieure qui s'avance légèrement. Les longs cheveux de l'enfant, au lieu de tomber sur les joues, comme ils devraient le faire puisque la tête est penchée en avant, restent appliqués contre le crâne; il est probable que l'artiste les a ainsi représentés pour ne pas cacher complètement le visage, qui déjà n'est que peu visible par le fait même de la pose donnée à la tête.

Cette statue appartient à une époque très voisine du libre développement de l'art, mais qui n'avait pas encore complètement abandonné les traditions du style archaïque. Ces traditions, on les retrouve dans la facture sévère des cheveux, dans l'aspect massif du menton, dans la maigreur du corps; au contraire le modelé très fouillé du nu témoigne déjà d'un grand progrès naturaliste. La tête du tireur d'épine ressemble à celle du soi-disant Apollon du fronton occidental du temple de Jupiter (Zeus) à Olympie; la vérité, avec laquelle l'artiste a représenté un motif emprunté à la vie journalière, trouve également quelque analogie dans les sculptures de ce temple; aussi est-il probable que notre statue se rattache à cette école du Péloponnèse, qui travailla à la décoration de ce sanctuaire; mais elle date d'une période postérieure, et l'on peut se demander si elle a été créée dans le Péloponnèse même ou dans un autre pays, dont l'art avait subi l'influence de l'école du Péloponnèse. A l'hypothèse, d'après laquelle le Tireur d'épine remonterait au Ve siècle av. J.-C., l'on a fait deux objections principales: d'abord l'on a prétendu que la disposition des cheveux était contraire à l'esprit même de l'art grec avant sa pleine liberté; car alors il se préoccupait avant tout de reproduire fidèlement la nature. Mais nous rencontrons quelquefois, sur les vases peints de l'époque archaïque, des figures pen-

Digitized by Google

chées en avant, dont les cheveux sont arrangés comme ceux du Tireur d'épine, précisément pour laisser le visage à découvert. En second lieu l'on s'est fondé sur le caractère du sujet, en déclarant que c'était une sculpture de genre. Comme les statues de cette catégorie, au sens propre du mot, ne font leur apparition dans l'art qu'à l'époque d'Alexandre le Grand, on en a conclu que le Tireur d'épine ne pouvait pas être antérieur à cette époque. Mais rien ne nous empêche de croire que le sujet de cette statue ait été inspiré soit par un évènement précis, soit par une tradition légendaire ou historique. Si nous admettons cette hypothèse, le Tireur d'épine n'est plus une figure de genre au sens strict du mot, et la statue peut facilement trouver sa place dans le développement de l'art grec du Ve siècle. Les savants qui ont fait des recherches dans ce sens ont rappelé avec raison une légende des Locriens Ozoles: leur ancêtre Lokros, s'étant enfoncé une épine dans le pied, reconnut dans cet accident l'accomplissement d'un oracle dont il avait été l'objet, et il fonda les villes des Locriens dans le pays où cette blessure l'avait forcé de s'arrêter. D'autres hypothèses sont encore possibles; on peut supposer par exemple que cette statue représente un enfant, qui s'est enfoncé une épine dans le pied pendant la course et qui a néanmoins triomphé; elle serait alors un ex-voto offert par le vainqueur en souvenir de sa victoire.

Une statue en marbre, trouvée récemment sur l'Esquilin, et qui à tous les points de vue donne l'impression d'un original hellénistique, représente le même motif que le Tireur d'épine du Capitole, mais avec des formes vulgaires et dans un style tout à fait naturaliste. Elle nous prouve que l'art hellénistique, qui a maintes fois transformé des types idéaux en figures naturalistes et particulièrement en figures rustiques, a procédé de même avec le Tireur d'épine. L'ancien type, inventé au Ve siècle, devint alors un motif de genre au véritable sens du mot; ce fut un jeune paysan ou un jeune gamin se tirant une épine du pied.

Digitized by Google

Le plus ancien croquis de cette statue se trouve dans: De Rossi, Raccolta T. 23; la meilleure reproduction est celle de Rayet, Monuments de l'art antique I pl. 35. Pour tout le reste voir Arch. Zeitung XLI (1883) p. 230 et suiv., et Friederichs-Wolters, Bausteine n. 215. Cf. Römische Mittheilungen II (1887) p. 102. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46. Athenische Mittheilungen XV (1890) p. 38, p. 361 (où la création de ce type est attribuée à l'art béotien). En ce qui concerne la disposition des cheveux, comparer par exemple avec les femmes accroupies de la coupe de Phinée, trouvée à Vulci (Mon. dell' Inst. X, 8).

618 Louve en bronze.

Les deux jumeaux sont modernes. La tradition les attribue à Guglielmo della Porta († 1577); mais on a récemment mis en doute ce renseignement (Röm. Mitth. VI p. 13—14).

La chronique du moine de Soracte, Benoît, nous apprend que cette louve se trouvait dès le Xe siècle devant le palais du Latran. De là elle fut transportée au Capitole en 1471, d'après un document des archives pontificales. A première vue elle produit une impression étrange et ne paraît pas antique; mais cela tient à ce qu'elle a été gâtée de la façon la plus barbare par un restaurateur maladroit. Il est absolument certain que la queue, qui est rapportée et dont les poils sont traités d'une manière flou, ainsi que le morceau de bronze, inhabilement ajouté à la partie antérieure du ventre, n'ont pas été travaillés par l'artiste qui a modelé la tête et le cou. D'autre part les jambes ne se trouvent plus dans l'état primitif. Leur exécution banale forme le contraste le plus violent avec le style particulièrement sévère du corps. En effet l'auteur de l'œuvre originale ne s'est préoccupé que des formes essentielles; mais il les a rendues avec une grande vigueur; on sent au contraire dans les saillies que l'on voit sur les jambes de derrière, et qui évidemment représentent les muscles, un effort malheureux pour reproduire le détail anatomique. La transition des jambes au corps est tout à fait maladroite. En plusieurs endroits on remarque des raccords, produits évidemment par des soudures; mais il est impossible d'en suivre tous les contours, parce que le restaurateur a fait agir le feu très énergiquement, puis a poli avec la

Digitized by Google

lime toutes les parties qu'il a ainsi traitées. Dans ces conditions il est très difficile de se faire un jugement net sur l'authenticité des différentes parties des jambes. Il est fort vraisemblable par exemple que la plaque de bronze insérée au côté extérieur de la jambe droite de devant est due au restaurateur. Pour d'autres parties, il semble qu'elles appartiennent bien à l'œuvre primitive, mais que, ayant été tordues ou brisées, elles ont été mal redressées ou inexactement replacées par l'artiste moderne. Le feu, auquel la statue a été exposée, a de même fortement endommagé le dessous du corps et tout l'arrière-train. C'est la tête et le cou qui ont le moins souffert, parce que c'étaient les points les plus éloignés des endroits qui ont été resoudés. Or, si nous examinons surtout ces parties, dans lesquelles l'œuvre a le mieux conservé son aspect original, nous retrouvons une figure dont la sévérité caractéristique produit un effet vraiment imposant. La louve romaine a été conçue de deux façons différentes par les artistes antiques. D'habitude on la représentait allaitant les deux jumeaux et retournant la tête pour les regarder; plus rarement elle était seule, sans Remus et Romulus, dans une attitude menaçante; c'est ainsi qu'elle nous apparaît sur les deniers de Publius Satrienus (Fig. 29) et sur des bronzes petit module de Trajan. La louve du Capitole reproduit ce dernier motif. L'œil enflammé, grinçant des dents, elle menace un ennemi qui s'approche d'elle. L'expression furieuse de la tête était encore augmentée par l'éclat de l'émail, enchâssé dans les pupilles profondément creusées et dont un débris s'est conservé dans l'œil droit. Si nous admettons que l'art primitif de Rome s'est développé suivant une marche parallèle à celle de l'art étrusque, nous devrons attribuer l'exécution de cette louve au Ve siècle av. J.-C. En tout cas l'on ne saurait accepter l'hypothèse d'après laquelle cette statue serait précisément la louve qu'en 295 av. J.-C. les édiles



Fig. 29.

Gnaeus et Quintus Ogulnius consacrèrent, avec l'argent des amendes, auprès du figuier Ruminal. A cette époque les Romains étaient déjà maîtres de la Campanie; ils y avaient connu l'art hellénique et l'art hellénisant; et il est bien difficile de croire qu'en cette année 295 une œuvre aussi archaïque que la louve du Capitole ait été inaugurée officiellement à Rome. Quelques savants ont prétendu que notre statue était un travail des premiers temps du Moyen-Age. Mais, comme nous savons que la louve existait au Xe siècle, il faudrait supposer qu'elle date de l'époque immédiatement précédente. Or il nous paraît impossible d'attribuer à cette période de profonde décadence artistique une œuvre aussi importante. Sur le diptyque de Rambona, petit monument lombard de la fin du IXe siècle, on voit, sous l'image de Jésus crucifié, la louve allaitant les deux jumeaux. On ne peut imaginer un contraste plus frappant que celui qui existe entre la barbarie enfantine de cette représentation et la sévérité caractéristique de la louve du Capitole. Ce qui date sans doute de cette époque, c'est la restauration maladroite qu'a subie ce monument de l'ancien art romain. La basilique du Latran, après avoir été renversée par un tremblement de terre en 896, fut entièrement reconstruite sous le pape Sergius III (904—911). Il est tout à fait naturel de croire que l'on voulut alors décorer la place située devant l'église avec les armes de la cité. Comme les sculpteurs du temps étaient incapables de faire une statue plus ou moins satisfaisante, on se mit à la recherche d'une œuvre antique de la même espèce. On trouva alors notre louve, qui gisait peut-être tout abîmée dans le souterrain d'un temple païen, et l'on chargea un forgeron quelconque de la réparer, afin qu'on pût en orner le palais du Latran.

Une reproduction de la louve, lorsqu'elle était encore sur la place de Saint-Jean de Latran, se trouve dans Infessura, Diario della città di Roma, ed. Tommasini (Roma 1890) T. III à la p. 38. D'autres reproductions sont dans: Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 58, 288 (où toute la bibliographie est réunie). Rayet, Monuments de l'art antique I 27. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I,

Digitized by Google

p. 510 Fig. 552. Cf. Ann. dell' Inst. 1867 p. 184—191. Detlefsen, De arte Romanorum antiquissima III p. 7 et suiv. — Sur l'histoire de la louve: Ann. dell' Inst. 1877 p. 379 et suiv. Röm. Mitth. VI 1891 p. 8, p. 12—14, p. 30, p. 45. — Sur le document relatif à la statue: Revue archéologique XXXII (1876) p. 161, XLIII (1882) p. 25. — Le denier de P. Satrienus: Babelon, Monnaies de la République II p. 420. Les monnaies de Trajan: Cohen, Médailles impériales II[2] p. 54 nrs. 338—340. Le diptyque de Rambona: Buonarotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, planche à la page 257 et suiv.

619 **Statuette en bronze d'Hécate à trois faces.**

Appartenait autrefois aux Chigi; fut donnée au Musée par Benoît XIV.

Ce type est dérivé d'une statue, exécutée par Alcamène, et qui se trouvait à Athènes auprès du temple de la Nikè Apteros. L'une des figures tient deux torches, emblèmes très anciens de la déesse de la lune; la seconde figure tient un serpent et un couteau ou un poignard, attributs sans doute empruntés aux Erinyes, pour faire allusion à la puissance terrible de la divinité. La clef et la corde, placées dans les mains de la troisième figure, caractérisent Hécate comme gardienne des portes qui séparent le ciel du monde souterrain. Les emblèmes qui ornent la tête de la première et de la seconde figure sont dûs à l'influence des cultes orientaux. Le croissant de la lune et la fleur de lotus qui se dresse au-dessus indiquent un rapport étroit entre Isis et la figure qui porte les torches; le bonnet phrygien, entouré d'une couronne de rayons, qui recouvre la tête de la seconde figure, paraît emprunté au culte de Mithra.

Causeus, Romanum Museum I sect. II T. 20, 22. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II T. 71, 891. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. LXVIII 2. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1906. Tout le reste se trouve dans les Archaeol.-epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich V (1881) p. 65 AA. Cf. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 74.

La Chambre des Vases.

Les vases peints, placés dans cette chambre, proviennent pour la plupart des fouilles qui ont été exécutées entre 1860 et 1870 dans la nécropole de Caere

Digitized by Google

(Cervetri). Les personnes qui s'intéressent à ce genre de monuments, feront bien de s'orienter d'abord dans le Musée étrusque du Vatican; les vases attiques en particulier y sont beaucoup mieux représentés. Je me borne ici à décrire deux des objets qui ont été rangés dans cette salle.

Presque au milieu de la chambre:

620 Ciste de bois recouvert d'argent.

Trouvée en 1861 près de Préneste (Palestrina) dans une tombe dite à «fossa». Il n'y a d'antique que les ornements en argent. Le noyau de bois, dont il ne s'était conservé que peu de débris fragiles, a été refait par le restaurateur moderne.

La panse de cette ciste a une forme cylindrique semblable à celle des cistes de bronze trouvées dans les tombeaux de la nécropole de Préneste qui datent du IIIe siècle av. J.-C. Mais le couvercle, au lieu d'être bombé comme dans ces dernières, est plat et n'a pas de poignée. La ciste elle-même, aujourd'hui, n'a plus qu'une anse, qui est mobile; mais il semble que primitivement elle en ait eu deux. Les ornements, qui décorent le couvercle et la zône inférieure de la ciste, ainsi que les figures d'animaux placées immédiatement au-dessous du bord supérieur, sont en partie repoussés, en partie gravés; les masques terminés par des palmettes auxquels l'anse vient aboutir, et les figures ailées semblables à des Harpyes qui ornent les bandes verticales de la ciste, sont estampés avec des moules; enfin les animaux qui sont représentés sur les deux zônes du milieu ont été découpés, et leurs lignes intérieures gravées. Les motifs figurés, comme les motifs de pure ornementation, sont évidemment originaires de l'Asie antérieure. Le tombeau de Préneste, dans lequel la ciste a été trouvée, appartient à une période nettement déterminée du VIe siècle av. J.-C., période pendant laquelle les Etrusques et les Latins entretinrent avec les Carthaginois des relations commerciales très suivies; à ce moment furent importés en Italie beaucoup de produits phéniciens en général et en particulier car-

Digitized by Google

thaginois. On est donc porté à croire que cette ciste est un article d'importation sémitique. Toutefois la différence entre le style des objets d'art phénicien et le style de l'industrie artistique des Grecs à ses débuts n'est pas encore établie avec une certitude suffisante, et il reste possible que cette ciste ait été fabriquée dans un ancien centre d'industrie grecque, puis importée à Préneste.

Mon. dell' Inst. VIII T. 26, 1—3; Ann. 1866 p. 186 n. 70. Archaeologia 41 I (Londres 1867) pl. 10, 11 p. 203 n. 3. Voir en outre Schumacher, Eine praenestinische Ciste im Museum zu Carlsruhe p. 38—40.

Sur la console du bas, le quatrième objet à droite de l'entrée:

621 Cratère d'Aristonothos (?).

Trouvé dans une tombe de Caere.

Ce cratère est un des plus anciens vases de fabrication grecque, ornés de représentations mythologiques, qui aient été trouvés en Italie. D'après le style des peintures il peut remonter jusqu'au VIIe siècle av. J.-C. Sur l'une des faces on voit Ulysse et ses compagnons enfonçant dans l'œil de Polyphème le pieu qu'ils ont rougi au feu. Toutes les figures, suivant la mode grecque archaïque, ont la lèvre supérieure rasée, tandis que la barbe du menton est taillée en pointe. Au-dessus de la figure du Cyclope est inscrit le nom du fabricant, que l'on a lu Aristonothos, Aristonophos ou encore Ariston de Cos. Sur l'autre face sont représentés un bateau à rames et un bateau à voile, s'élançant l'un contre l'autre pour combattre. La paléographie de l'inscription ne fournit aucun indice certain, qui permette de retrouver où le vase a été fabriqué. D'après le style et la technique, il serait originaire de l'Orient grec.

Mon. dell' Inst. IX 4; Ann. 1869 p. 157 et suiv. Wiener Vorlegeblätter für archäologische Uebungen 1888 T. I 8. Cf. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen p. 27—28. Helbig, Das homerische Epos 2e Edit., p. 252, p. 313—314. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 19. Archäolog. Anzeiger 1892 p. 75.

Digitized by Google

Le Musée du Latran.

Comme toute la bibliographie relative aux monuments de ce Musée, telle qu'elle se trouvait en 1867, est réunie dans le catalogue de Benndorf et Schöne «Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums» (Leipzig 1867), je ne la répète pas après chaque numéro. J'ai préféré renvoyer tout simplement à ce catalogue, que je désigne par les abréviations B. S. p. . . n. . ., et citer seulement ce qui a paru depuis l'année 1867. Exception n'est faite à cette règle que pour les monuments qui ont été publiés dans des ouvrages facilement accessibles. En pareil cas, pour que le lecteur puisse aisément se reporter à ces ouvrages, je les cite au début de la bibliographie.

Première chambre.

Au milieu de cette chambre a été placée une partie de la grande mosaïque découverte en 1824 dans les Thermes de Caracalla et qui est actuellement conservée dans ce même palais du Latran, mais à l'étage supérieur (n. 704). Le fragment, dont nous nous occupons ici, représente trois athlètes debout; l'un d'eux, dont les mains sont entourées du ceste, est évidemment un pugiliste. Cf. n. 704.

B. S. p. 36 n. 55.

622 (8) **Bas-relief, l'enlèvement d'Hélène.**

Trouvé peut-être dans la villa Palombara; autrefois dans les Appartements Borgia du Vatican.

Pâris est assis dans son navire; avec un empressement joyeux il tend les bras vers Hélène, afin de l'aider à monter auprès de lui. A ce moment décisif, l'épouse de Ménélas hésite à suivre son séducteur; elle s'arrête et regarde mélancoliquement devant elle. L'admiration, que la beauté

Digitized by Google

d'Hélène inspire à un compagnon de Pâris, est exprimée par le regard étonné de cette figure et par le mouvement de sa main droite. Les sentiments qu'éprouvent les trois personnages sont parfaitement rendus avec très peu de moyens. Le travail est purement décoratif, mais pourtant bien grec. Malheureusement la surface du bas-relief a été fort endommagée par l'humidité.

Ann. dell' Inst. 1860 Tav. d'agg. C p. 121—128. B. S. p. 4 n. 8.

623 (10) **Bas-relief funéraire.**

Trouvé, semble-t-il, près de la voie Flaminienne, non loin du Monte Pincio; transporté au palais Ruspoli, puis dans les Appartements Borgia. Restaurations: les avant-bras droits des deux figures principales; dans la figure virile, le genou droit; en outre une partie de la lance. Les têtes des deux figures principales sont bien antiques, mais n'appartiennent pas aux corps. La tête de l'homme (restauration: le cimier du casque) est une tête de Pallas.

Le défunt, suivant la coutume grecque, est représenté en héros auprès de son coursier. Il tend la main à sa femme qui est assise devant lui, tandis qu'à ses côtés un serviteur est debout, tenant la lance de son maître. En haut à gauche sont suspendus le bouclier et l'épée du héros. A droite s'élève un laurier, sur le tronc duquel un serpent est enroulé; dans les branches est perché un oiseau, le bec ouvert. Il faut sans doute voir ici dans le serpent un animal sacré, dont la présence indique que le défunt est transformé en un héros. La composition de cette œuvre rappelle certains types de bas-reliefs funéraires, souvent employés aux derniers siècles av. J.-C. dans les îles de la mer Egée, et que pour cette raison l'on a coutume d'appeler bas-reliefs de style insulaire. En tout cas la conception du sujet comme le caractère de l'exécution prouvent que notre bas-relief est antérieur à l'époque impériale, et qu'il provient de la partie orientale du bassin de la Méditerranée.

B. S. p. 5 n. 10. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1813. Cf. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Sculpturen p. 47. — Sur le serpent, voir: Deneken, De theoxeniis (Berlin 1881) p. 51. — En ce qui concerne le style dit insulaire: Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich XI p. 171.

Digitized by Google

624 (11) Bas-relief décorant une fontaine.

Trouvé en 1822 dans les ruines de Faléries; jadis dans les Appartements Borgia. Restaurations: dans la figure de l'homme, la partie inférieure de la draperie qui retombe, des fragments de la main gauche, du bras gauche, du canthare et de la corne à boire; dans l'enfant, le haut du crâne, le nez, la main droite avec la partie attenante du bras, la jambe droite; en outre le morceau supérieur de la tête de la colombe, et différentes parties du fond.

Un homme barbu, dont le type et le costume rappellent ceux du Bacchus (Dionysos) barbu, est debout, tenant dans la main droite une corne à boire, et dans la main gauche un canthare; il baisse son regard vers un enfant nu qui, assis par terre sur un rocher, lui tend la main droite comme pour lui demander soit la corne soit le canthare. L'intérieur de ces deux vases est percé, afin que l'eau en puisse jaillir. A gauche s'élève un rocher, sur le haut duquel se dresse un chêne; une colombe y est perchée. Ce bas-relief concorde avec la tradition arcadienne, d'après laquelle le fils d'Esculape (Asklépios), ayant été exposé, fut nourri par Trygon (tourterelle), puis retrouvé par Autolaos, fils d'Arkas. Ce qu'il y a de plus curieux dans cette œuvre, c'est le mélange étonnant des styles. La figure de l'homme, aux plans aplatis, rappelle les bas-reliefs de la grande époque; l'œil, bien que le visage soit vu de profil, est représenté de face suivant l'habitude du style sévère; d'autre part, la manière dont est modelée la figure du jeune garçon et le style naturaliste de son corps sont l'indice de tendances artistiques, qui ne se manifestèrent pas avant une période déjà assez avancée de la civilisation hellénistique. La même observation s'applique au paysage qui entoure le motif principal.

B. S. p. 6 n. 11. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XIV. Cf. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

625 (13) Haut-relief représentant deux pugilistes.

Restauration certaine: dans le lutteur qui se trouve à gauche, la cuisse ainsi que la partie du ventre représentée sous la draperie; restaurations probables: la tête et le bras droit de la même figure.

Digitized by Google

Ce haut-relief, qui se trouvait jadis à la villa Aldobrandini, était déjà connu du temps de Raphaël, qui en fit une esquisse. D'après le style, il semble dater de l'époque de Trajan.

B. S. p. 8 n. 13. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 524 Fig. 566.

626 (19) **Statuette de Némésis.**

Trouvée probablement dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations: l'avant-bras gauche, avec le pli de la draperie qu'il tient, le bras droit et l'épaule droite avec la partie du manteau qui la recouvre, le fragment antérieur du pied droit, quelques morceaux des doigts du pied gauche. Les bords de la plinthe ont été retaillés par une main moderne. La tête, dont la partie postérieure a été restaurée, est réunie au corps au moyen d'un morceau moderne; elle est antique mais n'appartient pas à la statue.

L'attitude de la déesse et l'arrangement noblement simple de la draperie prouvent que cette statuette reproduit un original de la grande époque attique du Ve siècle. Primitivement Némésis personnifiait le sentiment moral du bien et du mal, la conscience. Plus tard elle devint peu à peu une déesse qui maintient la juste mesure dans les choses humaines, et qui veille à ce que le bonheur et le malheur se fassent équilibre dans le monde. Pour expliquer la pose du bras gauche, qui lève une partie du manteau, on rappelle l'habitude que les anciens avaient de cracher dans leur sein pour écarter les accidents. Mais il paraît bien improbable qu'un usage de la vie courante ait été ainsi représenté dans une image divine. Le mouvement du bras gauche exprime beaucoup plutôt, comme d'ailleurs la pose de la tête chastement penchée, la réserve modeste, précisément la vertu que Némésis recommande aux mortels. Le bras droit, qui tombe, tenait probablement un des attributs qui caractérisaient cette déesse depuis la plus haute antiquité, par exemple une aune.

B. S. p. 12 n. 19. Cf. Stephani, Compte-rendu pour 1873 p. 151 et suiv. Posnansky, De Nemeseos monumentis (Vratislaviae 1888) p. 20 et suiv.

Digitized by Google

627 (20) **Bas-relief représentant un empereur et des licteurs.**

Ce bas-relief a été probablement trouvé, avec les trois fragments de frise nrs. 629—631 sous Clément VIII Aldobrandini non loin du forum de Trajan, lorsqu'on fit les fondations de l'église S. Eufemia. Les quatre morceaux restèrent jusqu'en 1812 dans la villa Aldobrandini; cette année là, ils furent acquis par Camuccini; puis en 1825 ils furent transportés dans les Appartements Borgia. Restaurations: la tête et la main droite de l'empereur, la tête de l'homme qui se trouve derrière l'empereur, représenté avec la même hauteur de relief.

D'après le style comme d'après le lieu de provenance, qui toutefois n'est pas absolument certain, ce bas-relief date de l'époque de Trajan; aussi le restaurateur, que la tradition orale dit être Thorwaldsen, a donné avec raison les traits de cet empereur à la figure principale. La tête également moderne de l'homme qui se tient debout derrière l'empereur est celle d'Hadrien, que Trajan avait adopté et associé à l'empire. Le restaurateur a représenté le jeune homme avec un visage complètement rasé, comme c'était la mode sous Trajan.

B. S. p. 13 n. 20.

628 (26) **Bas-relief décorant une fontaine.**

D'abord au palais Giustiniani, puis chez Lucien Bonaparte, prince de Canino; il fut ensuite acquis par Pie VII. Restaurations: l'angle supérieur gauche du bas-relief, le bout du nez et le talon gauche de la Nymphe; dans le Satyre enfant, le bout du nez, l'épaule gauche, le bras gauche depuis le biceps jusqu'au poignet, la moitié inférieure de la jambe gauche; dans le Panisque, le bout du nez, l'avant-bras gauche, presque tous les doigts, le pedum sauf un petit morceau qui s'appuie sur le bras au-dessus du coude, le bas de la jambe gauche excepté le sabot, la plus grande partie de la syrinx; en outre le bord de la corne, l'aile droite de l'aigle, plusieurs fragments dans les têtes des deux chèvres, presque toutes les têtes des corbeaux, la tête et le cou du serpent.

Ce bas-relief représente une Nymphe offrant à boire dans une grande corne à un Satyre enfant qui est assis devant elle sur un rocher (cf. n. 388). Le trou pratiqué dans la corne contenait le tube, d'où jaillissait le jet d'eau. Derrière le Satyre enfant, dans une ouverture du rocher,

Digitized by Google

un Panisque est debout, jouant de la syrinx et tenant un pedum. Par devant on voit deux chèvres, l'une couchée et l'autre qui paît; sur le rocher un aigle déchire un lièvre. Derrière le rocher s'élève un figuier sauvage, sur lequel se trouve un nid avec quatre jeunes corbeaux. Un serpent monte en s'enroulant autour du tronc d'arbre et lève avidement la tête vers le nid, tandis que les deux vieux corbeaux, perchés sur les branches les plus basses, défendent leur progéniture en ouvrant leurs ailes. C'est là un tableau tout pénétré de cet esprit idyllique, qui a exercé une si grande influence sur l'art hellénistique. Le cadre, qui entoure ce motif, a le même caractère; il rend par des scènes typiques la vie des animaux dans la nature libre. L'on a supposé que ce bas-relief ne représentait pas l'éducation d'un Satyre quelconque, mais bien celle de Pan d'après la tradition arcadienne; c'était le dieu suprême de l'Arcadie, et l'art du Péloponnèse lui donne en général une forme complètement humaine (cf. n. 389); ici l'artiste aurait adjoint à ce Diopan (Pan-Jupiter) un compagnon à jambes de bouc (Aegipan). Mais il nous paraît difficile d'admettre qu'une légende aussi peu connue que le mythe arcadien de l'éducation de Pan ait jamais inspiré l'art décoratif. Autant que nous pouvons le savoir, cette légende n'a été racontée que par un seul poète, Euphorion, qui vivait au III[e] siècle av. J.-C. Les poëmes savants et obscurs de cet écrivain étaient fort peu lus, et par conséquent incapables d'exercer une influence quelconque sur les arts. L'exécution élégante mais froide de notre bas-relief prouve que ce n'est pas un original hellénistique; c'est une copie exécutée à l'époque impériale. Si l'on veut se faire une idée du style artistique de l'original, l'on n'a qu'à comparer le fragment du Vatican n. 388, qui provient d'un bas-relief représentant le même sujet, mais beaucoup mieux exécuté.

B. S. p. 16 n. 24. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XXI. Cf. von Wilamowitz-Moellendorf, Isyllos p. 88 note 63. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10. — Sur le poëme d'Euphorion, voir: Meineke, Analecta Alexandrina p. 158.

Digitized by Google

Seconde chambre.

Cette chambre contient surtout des membres d'architecture et des fragments de décoration ornementale; je ne cite que trois morceaux, qui proviennent, semble-t-il, du forum de Trajan (nrs. 629—631 — sur leur provenance, voir n. 627).

629, 630 (86, 168) **Deux fragments de frise.**

Ces deux fragments se complètent l'un l'autre; évidemment les Amours représentés sur le n. 86 étaient groupés avec des griffons comme ceux du n. 168, et l'Amour du n. 168 appartenait à un motif composé de deux Amours, comme on peut le voir sur le n. 86. La frise, dont ces deux fragments faisaient partie, était formée d'une série de couples d'Amours, dont les corps, au-dessous des hanches, se terminaient en rameaux, et dont chacun donnait à boire à un griffon. Ces figures, par la sévérité du style avec laquelle l'artiste a traité leurs corps et leurs ailes, sont subordonnées au caractère décoratif de l'ensemble. Sur le n. 86 entre les deux Amours est représentée une amphore, dont la panse est ornée de trois figures en relief, un Satyre et deux Bacchantes.

B. S. p. 38 n. 59, n. 68. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 43, p. 107.

631 (130) **Fragment d'une frise décorée de feuilles et de fleurs.**

Malgré leur luxuriante surabondance, les ornements produisent une impression aussi nette que grandiose.

B. S. p. 43 n. 64 b.

Il est intéressant de comparer les fragments décoratifs antiques, qui se trouvent dans cette chambre avec une

632 (178) **Plaque de cheminée,** de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle.

Le centre de la frise est occupé par une couronne de fleurs et de fruits, tandis que de chaque côté le champ du bas-relief est orné d'arabesques et de deux griffons groupés autour d'un masque scénique et d'un vase rempli de fruits. L'exécution est plus soignée et plus fine que dans les

Digitized by Google

œuvres antiques. Dans ces dernières l'artiste n'a rendu avec force que l'essentiel; il a négligé ou seulement indiqué les parties accessoires. Le sculpteur de la Renaissance, au contraire, a travaillé avec le même soin tous les motifs jusque dans leurs plus petits détails; et par ce procédé il a souvent dépassé les limites de la technique particulière au marbre. Il en résulte que ses ornements font un effet moins net et moins calme que la décoration antique.

Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustrato III 24 (en bas) p. 76.

Troisième chambre.

633 (256) **Statue d'Antinoüs.**

Trouvée en 1798 à Ostie près de Tor Bovacciana; au Vatican jusqu'en 1863. Restaurations: la tête, le cou, tous les doigts, sauf le pouce droit soit entier soit en partie, presque tout le pli de la draperie rempli de fleurs; cette dernière restitution est justifiée par un petit fragment encore visible de la partie postérieure.

Cette statue a été restaurée exactement en Antinoüs; car les formes du corps, en particulier le thorax fortement bombé, sont caractéristiques du favori d'Hadrien. Il semble qu'Antinoüs soit ici représenté comme Vertumne, un dieu d'origine étrusque, qui présidait à la succession des saisons et à leurs différents produits, et dont le culte fut de très bonne heure introduit à Rome. Dans le pli de la draperie devaient se trouver non-seulement des fleurs, mais encore les fruits qui caractérisent les diverses saisons.

S. B. p. 51 n. 79. Dietrichson, Antinoos pl. IV 11, p. 187 n. 20.

634 (258) **Sarcophage d'enfant avec des représentations athlétiques.**

Autrefois dans la sacristie de S. Stefano in Piscinola.

A droite on voit la fin d'un pugilat. Le vaincu est assis par terre, tandis que le vainqueur debout auprès de lui reçoit comme prix une couronne des mains du personnage qui présidait au combat. Plus à gauche, deux athlètes luttent à main plate sous la surveillance d'un

Digitized by Google

autre président de jeux. Entre eux sur le sol gît le vase rempli de sable qui caractérise la palestre (voir nrs. 337—339, 825). L'ordonnateur du combat tient dans la main gauche une palme, prix de la victoire; il lève la main droite, comme pour donner quelque instruction. Après le groupe des lutteurs viennent deux pancratiastes, également surveillés par un directeur des jeux, qui tient une palme. Tous deux sont debout, solidement appuyés sur le pied droit; ils ont levé chacun leur jambe gauche, afin de porter un coup violent à l'adversaire; ils se sont mutuellement saisi une main, et de l'autre se préparent à engager la lutte. A droite on voit le couronnement d'un athlète vainqueur. Il tient une palme dans la main gauche, et porte la main droite à la couronne que le président du combat, debout auprès de lui, lui place sur la tête. Ce dernier personnage tient dans sa main gauche une seconde couronne. A gauche du vainqueur, un homme barbu sonne de la trompette (tuba) pour annoncer la victoire de l'athlète.

B. S. p. 54 n. 81.

Quatrième chambre.

635 (278) **Bas-relief attique, Médée et les Péliades.**

Trouvé en 1814 dans la cour de l'ancienne Académie de France (palais Simonetti) au Corso.

Pour se venger de Pélias, Médée fit croire à ses filles qu'elles rajeuniraient leur père, si elles découpaient son corps en morceaux et le faisaient bouillir dans une chaudière. Les jeunes filles se laissèrent duper et infligèrent à Pélias une mort épouvantable. Notre bas-relief représente les préparatifs de cette mystérieuse cuisine. L'une des Péliades est occupée à dresser le trépied, dans la chaudière duquel Pélias doit bouillir. L'autre sœur semble tourmentée par un triste pressentiment; on dirait qu'elle se demande si réellement l'effroyable entreprise aura le résultat promis par Médée; elle appuie sa tête sur sa main droite levée, qui tient l'épée avec laquelle le corps de Pélias sera découpé; son coude droit repose sur sa main

gauche, dans laquelle se trouve le fourreau de l'épée. En face d'elle Médée est debout, reconnaissable à son costume asiatique, ayant dans les mains un vase rempli d'herbes magiques. Elle soulève le couvercle de ce vase, pour en jeter le contenu dans la chaudière, et elle regarde fixement la Péliade qui hésite encore. D'après le style, ce bas-relief date de la grande époque attique du V[e] siècle; d'autre part l'exécution en est si fraîche, qu'on peut avec raison le considérer comme une œuvre originale de cette période. Dans les sandales les semelles seules et non les courroies sont représentées plastiquement; dans la figure de Médée l'artiste a seulement indiqué par un léger coup de ciseau les morceaux d'étoffe qui tombent du bonnet; nous devons donc admettre que ce bas-relief était peint en plusieurs endroits. Par la conception du sujet, par la composition, par le style et par les dimensions, il se rattache très étroitement aux bas-reliefs qui représentent Orphée et Eurydice (cf. n. 790) et à ceux sur lesquels on voit Thésée et Pirithoüs dans les Enfers (cf. n. 826). L'on a essayé de prouver que ces sculptures, ou tout au moins leurs modèles originaux étaient des bas-reliefs funéraires; mais cette théorie est inadmissible, parce qu'on ne trouve jamais des scènes mythologiques sur les bas-reliefs de la grande époque grecque dont le caractère funéraire est certain. De plus ce sujet des Péliades en particulier aurait été tout à fait déplacé comme décoration d'un tombeau. Il est beaucoup plus probable que les originaux de ces bas-reliefs étaient des ex-voto consacrés par des chorèges ou des poètes pour rappeler les victoires remportées par eux dans les représentations dramatiques. Dans cette hypothèse le sujet même de la sculpture ferait allusion à la tragédie couronnée; pour notre bas-relief, ce serait le mythe des Péliades, mythe traité par Euripide dans une tragédie qui portait ce nom.

B. S. p. 61 n. 92. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1200. Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1881 II, phil.-hist. Cl. p. 95 et suiv. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 68 et suiv., p. 225 et suiv. Abhandl. des arch.-epigr. Seminares in Wien VIII (1890) p. 130 et suiv.

Digitized by Google

636 (288) Tête de Pan jeune.

Restaurations: le bout du nez et le buste.

Cette tête, que jadis l'on prenait à tort pour la tête d'une Panisque, reproduit le type dont nous avons parlé au n. 389; mais la nature de bouc y est accentuée; car la mâchoire supérieure est plus développée et le nez un peu camard.

B. S. p. 67 n. 101. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203.

637 (291) Statue de Germanicus (?).

Trouvée en 1819 à Véies. Restaurations: l'oreille gauche, quelques morceaux de l'oreille droite, le bras droit, le bras gauche depuis le biceps avec la partie de la draperie qui le recouvre et le bâton, le bas de la jambe gauche, la moitié inférieure de la jambe droite avec le tronc d'arbre, les pieds, la plinthe.

Le personnage est représenté, à la manière héroïque, l'himation jeté autour des cuisses et du bras gauche. Evidemment il prononce un discours; mais le geste oratoire est ici moins animé que dans les statues n. 5 et 649. La main gauche tenait une lance ou une épée; la main droite s'écartait du corps, à peu près comme l'a restaurée l'artiste moderne. De face la tête présente une ressemblance frappante avec le portrait le plus authentique que l'on possède de Germanicus, c'est à dire avec la fameuse statue trouvée à Gabies; mais elle en diffère, vue de profil, par la courbe très prononcée du nez, et rappelle plutôt les portraits de Drusus le jeune, fils de Tibère.

B. S. p. 68 n. 103. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 T. IX, p. 170 Fig. 24, p. 169 n. 7, p. 204, p. 238 n. 2.

638 (319) Statue de Mars (Arès)?

Jadis au Musée Hamilton, puis à Frascati dans la collection Marconi. Restaurations: le cimier du casque, le nez, les lèvres, les deux bras, l'épaule gauche avec le morceau de la draperie qui la recouvre, la partie du vêtement qui cache la poitrine avec l'agrafe qui se trouve sur l'épaule droite, en outre plusieurs autres éclats insignifiants et les bords de la plinthe.

Il est très vraisemblable, mais non absolument certain que cette statue représente Mars (Arès). Ce qui justifie

Digitized by Google

cette interprétation, c'est qu'une réplique de cette œuvre trouvée à Ostie porte comme dédicace l'inscription *Marti*, et que dans un groupe, où Vénus (Aphrodite) et Mars sont réunis (cf. n. 502), le dieu de la guerre a la même attitude. Toutefois l'inscription de la statue d'Ostie prouve uniquement qu'elle était dédiée à Mars, et non qu'elle représentait ce dieu: car on pouvait lui consacrer aussi bien des images d'autres divinités ou de héros ou même de simples mortels; il est également très possible que l'auteur du groupe cité plus haut ait employé pour représenter Mars une figure qui primitivement avait une autre signification. Les nombreuses répliques, qui se sont conservées de cette statue, prouvent qu'elle reproduit un original célèbre. Le type de la tête ressemble à celui de Polyclète (cf. n. 58); mais les formes en sont plus molles et le caractère plus naturaliste; il faut rattacher ce type à un développement ultérieur de l'école du Péloponnèse. Dans le corps certains détails font une impression étrange sur le spectateur: le torse est trop long par rapport aux jambes; il en est de même des cuisses comparées aux mollets. Quant à l'incertitude du mouvement, il faut l'attribuer en grande partie au restaurateur. Nous devons nous figurer que la main gauche du personnage était levée de côté et s'appuyait sur une lance. Le casque et la chevelure ont conservé quelques traces d'une couleur rouge, sur laquelle était peut-être appliquée de la dorure.

B. S. p. 78 n. 127. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1298.

639 (348) **Statue de Satyre**, probablement d'après Praxitèle.

Restaurations: le nez, le bras droit à partir du biceps, le bras gauche sauf deux doigts appuyés sur la hanche, un morceau de la peau d'animal, le bas des deux jambes, les pieds, le tronc d'arbre, la plinthe.

Cette statue reproduit le type dont nous avons parlé au n. 525. L'exécution en est médiocre, et tout à fait négligée pour le dos.

B. S. p. 90 n. 150.

Digitized by Google

640 (352) **Portrait d'un membre de la Gens Claudia.**

Restaurations: le nez, les bords supérieurs des oreilles, le buste.

Il y a peu de temps encore, cette tête d'un fin travail était considérée comme un portrait soit d'Octave soit de Tibère. Mais elle ne représente ni l'un ni l'autre. En tout cas, d'après le type du visage, nous sommes ici en présence d'un descendant de la gens Claudia appartenant à la dynastie des empereurs Juliens.

B. S. p. 94 n. 153. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 170 n. 8, p. 171 Fig. 25.

641 (371) **Fragment d'un vase en marbre.**

Sur ce fragment, dont les bas-reliefs sont d'un excellent travail, on voit une image de Pan avec une queue et deux cornes, mais d'ailleurs entièrement humaine (cf. n. 389), puis un jeune Satyre qui s'avance vers la droite en dansant avec animation. Pan, dont l'épaule gauche est recouverte d'une peau de lion, frappe des cymbales; le Satyre saisit de ses deux mains la peau de lion qui flotte autour de lui, et en même temps tient un thyrse dans sa main gauche levée.

B. S. p. 99 n. 167. Ann. dell' Inst. 1877 p. 212 not. 1. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 51 n. 68.

Cinquième chambre.

642, 643 (396, 405) **Hermès viril et hermès féminin.**

Trouvés, paraît-il, près de Nettuno. Restaurations: dans l'hermès viril, la plus grande partie des cornes et des oreilles, le bandeau qui tombe sur l'épaule gauche, le bras gauche depuis le biceps ainsi que la grappe de raisin; dans la figure de l'enfant le haut du corps et la partie inférieure de la jambe droite; le fût de l'hermès depuis l'extrémité inférieure de la draperie et d'autres morceaux insignifiants. Dans le second hermès: la tête, le cou, la main gauche, le bras droit depuis le biceps avec la corbeille de fruits, la partie inférieure du fût ainsi qu'un morceau de la draperie; de l'enfant assis sur l'épaule gauche il n'y a d'antique que les amorces des fesses et un fragment du pied gauche.

Ces deux hermès sont évidemment l'œuvre du même artiste et se font pendant. Le sexe masculin de l'un

Digitized by Google

d'entre eux est incontestable; quant à l'autre il paraît bien représenter un être féminin, si l'on en juge d'après le chiton aux manches fendues, ainsi que d'après les formes rondes et molles de l'avant-bras gauche qui s'est conservé. L'enfant assis sur l'épaule de chacun des deux hermès, la corbeille de fruits certainement antique que l'homme porte sur l'épaule droite, la guirlande de fruits qui dans l'autre hermès tombe de l'épaule gauche et ressort sous la draperie près des hanches: tous ces détails prouvent que les deux hermès représentent un couple de divinités présidant à la prospérité des enfants et des fruits. Dans la tête conservée intacte de l'hermès viril, on retrouve une physionomie orientale, qui, parmi les types de dieux nettement déterminés, rappelle surtout celui de Priape (cf. n. 147). Toutefois on ne peut pas y voir une image de Priape, parce qu'on ne trouve jamais les cornes parmi les attributs du dieu et qu'il n'était jamais associé à une autre divinité. Aucune tradition ne nous apprend qu'une déesse ait fait pendant à ce dieu, et même l'idée d'un couple pareil est en opposition avec la nature de Priape, que les anciens concevaient comme une sorte d'hermaphrodite réunissant en lui les deux sexes. L'on a prétendu que ces deux hermès représentaient simplement Pan et Paniska; mais on ne saurait admettre cette opinion, parce que la tête antique de l'hermès viril ne ressemble à aucun des types certains de Pan. Peut-être faut-il tout simplement voir ici encore (cf. n. 365) des divinités italiques représentées sous des formes grecques. Pour créer le type du dieu, l'artiste s'inspira du type grec de Priape, en ajoutant les cornes qui caractérisaient Pan — c'est là un procédé artistique qui s'explique très bien, s'il s'agissait par exemple de trouver le type le plus convenable pour Faunus, l'ancienne divinité agricole du Latium.

B. S. p. 105, n. 181, 188.

644 (407) **Urne cinéraire.**

Elle fut trouvée en 1825 dans la Vigna Ammendola sur la voie Appienne; elle provient sans doute du tombeau des Volusii situé en cet endroit. Voir n. 157.

Digitized by Google

Cette urne cinéraire avait été fabriquée d'avance; car dans le cartouche destiné à l'inscription ne sont gravées que les lettres initiales de toute épitaphe latine D(is) M(anibus); le reste du champ est vide. Les inscriptions trouvées dans le tombeau des Volusii (voir n. 157) remontent au premier siècle de l'empire; la composition pleine de goût et l'exécution soignée des reliefs qui ornent notre ciste indiquent qu'elle date de la même époque. Ces reliefs ne comprennent pas seulement des motifs de pure décoration, mais aussi des figures. Sur la face antérieure, au-dessous de la guirlande de fruits, est représentée la fin d'un combat de coqs. Un enfant, dont le coq a remporté la victoire, a conduit, avec un empressement joyeux, l'oiseau vainqueur vers une table sur laquelle se trouvent des couronnes et des palmes, prix du triomphe. Le coq tient déjà dans sa patte gauche une couronne, qu'il a évidemment prise sur la table. A gauche un autre enfant emporte tout en pleurant son coq qui a été tué dans le combat. Sur chacune des deux faces latérales, au-dessus de la guirlande de fruits, se voit un nid de jeunes corbeaux. Sur la face droite, un des vieux oiseaux donne à manger à ses petits, tandis que l'autre lutte contre un serpent, qui s'est déjà enroulé autour de ses pattes et de son corps. Il est probable que le bas-relief du côté gauche reproduisait une scène analogue; mais il est trop mutilé pour que l'on puisse en reconnaître les détails. Sur cette même face, au-dessous de la guirlande, sont représentés deux Amours qui tourmentent une petite panthère femelle; sur la face droite, on voit un enfant ivre qui s'avance en titubant, soutenu par un autre enfant.

B. S. p. 110 n. 189.

645 (391) Groupe de Mithra.

Trouvé peu de temps avant l'année 1853 près de la Scala santa.

Mithra était un ancien dieu aryen de la lumière, surtout adoré en Perse, dont le culte prit peu à peu un caractère mystique par suite de la fermentation et du

Digitized by Google

syncrétisme religieux qui se produisirent dans les royaumes des successeurs d'Alexandre. C'est sous Domitien que l'on trouve la première trace de ce culte en Italie. Il devint très important à l'époque d'Hadrien et des Antonins; sous Septime Sévère on le rencontre parmi les cultes de la Domus Augusta. A la suite des légions il pénétra progressivement dans toutes les provinces de l'empire. L'image, sous laquelle le dieu est figuré à l'époque romaine, a été inspirée par une composition grecque souvent reproduite, qui représente une Victoire sacrifiant un taureau (cf. n. 729). Notre groupe se distingue par son excellente conservation des autres répliques qui se trouvent dans les musées de Rome. Mithra, suivant l'habitude, est un éphèbe, vêtu du costume asiatique, qui égorge un taureau; ce sujet fait sans doute allusion à la puissante action du soleil sur la nature terrestre. La fertilité de la terre est symbolisée par le bouquet d'épis, qui termine la queue du taureau. L'on n'a pas encore expliqué avec précision ce que signifiaient le chien qui approche la tête de la blessure de la victime, le serpent qui s'avance en rampant du même côté, et le scorpion qui se trouve sous le ventre du taureau.

B. S. p. 117 n. 199. Toute la bibliographie relative aux monuments mithriaques est réunie dans: Preller-Jordan, Römische Mythologie II p. 413 not. 4.

646 (399) **Cerf en basalte.**

Trouvé en 1822 ou 1823 hors la Porta Portese dans la Vigne des Signori della Missione, c'est à dire sur l'emplacement des jardins de César. Restaurations: le ramure, les deux oreilles, les yeux de plâtre peint enchâssés dans les orbites, le museau, un morceau de la queue, toute la jambe gauche de devant, dans les autres jambes la partie inférieure. Toutefois le pied droit de devant et l'appui qui soutient le pied gauche de devant sont antiques. De la plinthe il ne s'est conservé que la partie antérieure, à laquelle adhèrent ce pied et cet appui.

Un trou de forme quadrangulaire visible au côté droit du corps et une amorce qui s'est conservée au-dessous de ce trou prouvent qu'à cette place le cerf était en contact avec une autre figure. L'on a supposé en conséquence

Digitized by Google

qu'il avait fait partie de la statue colossale d'une divinité, comme Apollon ou Diane (Artémis). Mais cette hypothèse ne saurait être acceptée; car le morceau antérieur de la plinthe, qui s'est conservé, nous en fait connaître la forme primitive et la largeur; elle était assez grande pour supporter le cerf, mais non une autre figure debout auprès de l'animal. Les traces d'amorces et les dimensions de la plinthe s'expliquent au contraire fort bien, si l'on admet qu'un personnage était assis sur le dos du cerf, par exemple Diane qui est parfois représentée dans cette position (voir par ex. n. 5).

B. S. p. 118 n. 200. — En ce qui concerne Diane montée surs un cerf, voir: Stephani, Compte-rendu pour 1868 p. 6—7.

647 (406) **Vache.**

Restaurations: les deux cornes et les deux oreilles, le quatre jambes, la queue, les tétines du pis.

Ce qui gâte l'impression produite par cette œuvre, c'est que le restaurateur n'a tenu aucun compte des amorces de pieds qui s'étaient conservés sur la plinthe et par suite a restitué les jambes dans une position inexacte. L'exécution est inégale. Tandis que le corps est traité avec assez de naturel, les formes de la tête sont émoussées et indécises.

B. S. p. 119 n. 201.

Sixième chambre.

Toutes les sculptures placées dans cette chambre ont été trouvées pendant les années 1840 et 1846 à Cervetri (Caere), sur l'emplacement de l'ancien théâtre, monument qui paraît avoir été construit aux premiers temps de l'empire, autant qu'on peut tirer une conclusion de l'étude des ruines. Les statues qui proviennent de cet édifice (nrs. 649—654) étaient sans doute disposées dans des niches ou le long des murs; car la partie postérieure en est d'une exécution peu soignée. Plusieurs d'entre elles formaient peut-être la décoration du mur de la scène. Cf. B. S. p. 121—122.

648 (428) **Tête colossale d'Auguste.**

Restaurations: le bout du nez, un morceau de la nuque, le buste.

Comme l'indiquent les bords arrondis de la section du cou, cette tête était destinée à être enchâssée dans une

Digitized by Google

statue. Les proportions en sont un peu serrées, par comparaison avec d'autres portraits du même empereur; ce détail tient à ce que la statue était faite pour être vue de loin.

B. S. p. 124 n. 203. Bernoulli II 1 p. 31 n. 20.

649 (433) **Statue cuirassée.**

Restaurations en plâtre: la tête, qui reproduit les traits de Germanicus, le bras droit, l'extrémité supérieure de la poignée de l'épée, une grande partie de la draperie, quelques fragments des lambrequins de la cuirasse, l'orteil du pied droit, presque toute la plinthe.

Comme la plupart des statues trouvées sur l'emplacement du théâtre de Caere sont des portraits de membres de la dynastie impériale des Julii; comme en outre d'après le style, d'après la disposition de la cuirasse et d'après les bas-reliefs qui la décorent, cette œuvre date du commencement de l'empire, on doit admettre que cette statue, dont la tête a disparu, représentait elle aussi un personnage appartenant à la gens Julia. Cet homme est représenté adressant un discours aux soldats, comme Auguste dans la statue de la Villa ad Gallinas (n. 5). La main gauche tient le manche de l'épée qui est cachée sous le manteau; le bras droit était tendu en avant et un peu à gauche à la hauteur de l'épaule; tout le côté droit du corps obéit à ce mouvement. Sur la cuirasse décorée de bas-reliefs on voit en haut le dieu du soleil sortant des flots sur son quadrige; au-dessous deux Barbares revêtus du costume asiatique sont agenouillés, et donnent à boire à deux griffons. La composition et le travail de la statue sont également excellents.

B. S. p. 124 n. 204. Bonner Studien (Berlin 1890) T. I 2 p. 10.

650 (435) **Statue colossale de Tibère.**

Restauration: le nez.

Le type est le même que celui de la statue trouvée à Piperno, dont nous avons parlé au n. 93. Mais la tête est ceinte d'une couronne civique (corona civica) tressée en feuilles de chêne, comme dans la statue du même em-

Digitized by Google

pereur qui provient de Véies (n. 87), et le manteau couvre le dos tout entier.

B. S. p. 126 n. 206. Bernoulli II 1 p. 148 n. 8.

651 (436) **Statue dite de la seconde Agrippine** (morte en 59 ap. J.-C.), épouse de Claude.

Restaurations: le nez, l'oreille gauche, les deux avant-bras avec le sceptre et la coupe, quelques morceaux de la draperie.

Si l'on voit dans cette statue un portrait de la seconde Agrippine, c'est parce qu'il a été trouvé au même endroit un fragment d'inscription, sur lequel s'est conservé le nom de cette impératrice, et aussi parce que le profil de la tête, si l'on fait abstraction du nez qui a été restauré, présente une ressemblance superficielle avec les meilleurs portraits d'Agrippine connus par les monnaies. Le bandeau qui entoure la tête est composé de perles rondes et allongées; si l'on avait affaire ici à Agrippine, il indiquerait que l'impératrice est ici représentée en prêtresse, soit de la gens Julia dans son ensemble, soit plus particulièrement de Claude divinisé. La restauration des bras avec le sceptre et la coupe paraît exacte. L'exécution est de beaucoup inférieure à celle des autres statues de membres de la maison impériale qui ont été trouvées au même endroit.

B. S. p. 127 n. 207. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 T. XIX, p. 183 n. 10, p. 366—367.

652 (437) **Statue colossale de Claude.**

L'empereur est représenté en Jupiter (Zeus) assis, le front ceint d'une couronne de chêne (corona civica). La tête a le même type fortement idéalisé que la tête colossale d'Otricoli (n. 306). La bande à peine travaillée qui descend perpendiculairement à partir de l'épaule gauche, et la cavité qui existe derrière cette bande semblent indiquer que la statue s'appuyait en cet endroit sur le dossier d'un trône (cf. n. 656).

B. S. p. 128 n. 208. Bernoulli II 1 p. 333 n. 7.

Digitized by Google

653 (438) **Statue revêtue de la toge.**

Restaurations: le bout du nez, quelques fragments aux deux oreilles, la main gauche avec le rouleau (restitution probablement exacte), l'avant-bras droit, le pied droit, la partie antérieure du pied gauche, un morceau du bord inférieur de la draperie, la plinthe.

Il n'y a aucune raison pour voir dans cette statue un portrait du premier Drusus.

B. S. p. 128 n. 209.

654 (439) **Statue cuirassée du premier Drusus** (?).

Restaurations: le nez, l'oreille gauche, le bras droit, l'avant-bras gauche avec la draperie et l'épée, un morceau de la face interne du mollet droit, le pied gauche ainsi qu'un morceau de la jambe, le tronc d'arbre, la plinthe.

Le personnage est représenté prononçant un discours, dans la même attitude que la statue n. 637. La tête, d'un noble caractère, dont les formes et l'expression dénotent beaucoup d'intelligence et d'énergie, rappelle les portraits de Germanicus connus par les monnaies, ainsi que ceux de son père, Drusus l'aîné; étant donnée la grande ressemblance qui existait entre le père et le fils, tout ce qu'on peut dire, c'est que la statue représente l'un ou l'autre de ces deux personnages.

B. S. p. 129 n. 210. Bernoulli II 1 T. XIII, p. 170 n. 9, p. 205—206, p. 214, p. 239. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 10. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 314.

655 (444) **Portrait d'homme.**

Restaurations: le bout du nez et quelques morceaux des oreilles.

D'habitude on considère cette tête comme un portrait de Caligula: cette opinion ne peut pas se soutenir. La forme du crâne, le profil et la coiffure ne ressemblent nullement aux mêmes détails dans les portraits certainement authentiques de cet empereur; la physionomie n'a pas l'expression méchante qui caractérise Caligula.

B. S. p. 130 n. 211. Bernoulli II 1 p. 305 n. 4 Fig. 46, p. 318.

656 (442) **Fragment d'un bas-relief,** qui représentait les cités de la confédération étrusque.

Sur ce fragment se sont conservées les personnifications de trois villes, toutes trois désignées par des

Digitized by Google

inscriptions. Tarquinies est représentée sous les traits d'un homme barbu, dans l'attitude prescrite pour les sacrifices, le derrière de la tête couvert de la toge. On y voit avec beaucoup de vraisemblance une image de Tarchon, le héros de Tarquinies, auquel les Etrusques attribuaient la fondation de leur religion et de leur civilisation. Après le prétendu Tarchon vient la déesse protectrice de Vulci, assise sur un trône et tenant une fleur dans sa main droite tendue en avant; c'est là une figure, qu'un Romain, en la voyant, aurait appelée Vénus et un Etrusque Turan. Vetulonia est personnifiée par un homme nu au corps vigoureux, tenant une rame dans la main gauche, et derrière lequel s'élève un pin. Encore aujourd'hui les pentes de la montagne sur laquelle était située Vetulonia (près de Colonna a mare) sont recouvertes du côté de la mer d'une abondante forêt de pins. Le revers de cette plaque de marbre est aussi orné d'un bas-relief, qui semble représenter un porc debout sur un autel ou sur une base; il fallait donc que le revers de ce monument fût visible au moins en partie. Mais il est impossible de déterminer avec certitude quelle en était primitivement la disposition. L'on a supposé que notre bas-relief provenait d'un siége carré, dont trois côtés contenaient chacun les images de quatre cités étrusques, et que ce siége faisait partie de la statue de Claude (n. 652) trouvée dans la même fouille. Comme cet empereur avait souvent favorisé l'Etrurie et comme il avait écrit une histoire des Etrusques en langue grecque, un siége orné de pareils motifs lui aurait parfaitement convenu. D'après une autre hypothèse ce bas-relief aurait fait partie de la décoration d'un socle ou d'un autel ayant sur deux faces opposées des saillies, et il aurait orné l'une de ces saillies.

Ann. dell' Inst. 1842 Tav. d'agg. C p. 37—40. B. S. p. 130 n. 212. Cf. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich XI (1887) p. 104 et suiv., p. 124—125.

657 (445) **Portrait en pied d'une femme.**

Restaurations: l'avant-bras droit et les bords de la plinthe. La tête (restauration: le bout du nez) est antique mais n'appartient pas à la statue.

Digitized by Google

Comme on a trouvé en même temps et à la même place une inscription qui nomme Drusilla, il semble que notre statue représente cette femme, fille de Germanicus et sœur de Caligula. La boîte à encens (acerra), qu'elle tient dans la main gauche, rappelle peut-être les priviléges des Vestales, que Caligula avait conférés à ses sœurs. Quant à la tête bien antique, mais rapportée, on y voyait autrefois sans raison un portrait de Livie; c'est beaucoup plutôt un type idéal insignifiant, d'origine récente, auquel on ne peut donner aucun nom précis, parce que l'art gréco-romain l'a employé pour représenter plusieurs déesses et diverses personnifications.

B. S. p. 132 n. 213. Bernoulli II 1 p. 326. — Sur les portraits de Livie, cf. n. 243.

658, 659 (447, 450) **Deux Silènes dormant sur leurs outres.**

Restaurations: n. 447, le nez, l'oreille gauche, la moitié antérieure du pied gauche; n. 450, le nez, l'oreille droite, le pied droit sauf le talon; en outre quelques morceaux de la plinthe.

Les ouvertures ménagées dans les outres prouvent que ces deux statues décoraient une fontaine. Au moment de s'endormir pour cuver leur ivresse, les Silènes ont placé leurs outres sous leurs têtes en guise d'oreillers, mais ils ont oublié qu'elles n'étaient pas fermées. Leurs têtes, par la pression qu'elles exercent, font sortir le liquide. L'on a trouvé un couple de figures semblables dans les ruines des théâtres d'Arles et de Civita Castellana (colonia Junonia Faliscorum). Nos deux exemplaires ont été exécutés dans le style décoratif.

B. S. p. 133 n. 214, 215.

660 (448) **Autel de Manlius.**

D'après l'inscription gravée sur la face antérieure, cet autel fut dédié par ses clients au Censor perpetuus Gaius Manlius. Au-dessous de la guirlande qui entoure l'inscription est représenté le sacrifice d'un taureau; ce bas-relief nous fait connaître maints détails du vieux rite

Digitized by Google

romain. Le Romain, qui offre le sacrifice, est debout à droite de l'autel, prêt à faire une libation en versant le contenu d'une patère. Auprès de lui se tient un Camillus (cf. n. 607), tenant dans la main droite une cruche, et portant sur l'épaule gauche une draperie ornée, semble-t-il, de franges (ricinium?). A gauche de l'autel, deux jeunes serviteurs agenouillés et revêtus seulement d'un tablier (cultrarii) tiennent la tête du taureau abaissée. Un homme (popa), également revêtu d'un simple tablier (limus), lève une hache sur la tête de l'animal pour lui donner le coup mortel. Derrière le taureau on voit un second popa, qui de la main droite appuie sur son épaule un maillet de sacrifice (malleus) et qui porte dans sa main gauche un plat rempli, semble-t-il, de fleurs et de fruits; devant la victime un joueur de flûte accompagne de sa musique la cérémonie sacrée. Sur chacune des deux faces latérales de l'autel est représenté un Lare avec un rhyton et une coupe (cf. n. 551). Le bas-relief de la face postérieure représente une déesse assise sur un trône, entourée de trois hommes et de trois femmes qui lèvent leurs mains avec le geste de l'adoration. La corne d'abondance, que cette déesse tient dans la main gauche, et la patère qu'elle porte dans la main droite, sont les attributs caractéristiques de la Fortune; mais, à ce qu'il semble, il faut la considérer ici dans un sens plus étroit comme la déesse protectrice de la ville de Caere. C'est évidemment en son honneur qu'est célébré le sacrifice représenté sur la face principale.

Mon. dell' Inst. VI 13; Ann. 1858 p. 1—17. B. S. p. 134 n. 216.

Septième chambre.

661 (462) **Statue de Marsyas,** d'après Myron.

Trouvée au mois d'avril 1823 dans un atelier de sculpteur antique sur l'Esquilin, Via dei quattro Cantoni n. 46—48. Restaurations: les oreilles, les deux bras, le bas de la jambe gauche, la moitié antérieure du pied droit.

Primitivement la flûte était un instrument très populaire parmi les Athéniens, et il avait sa place dans l'édu-

Digitized by Google

cation musicale de la jeunesse; mais plus tard, pendant la période qui suivit les guerres médiques, il devint l'objet d'une antipathie déclarée, et cette antipathie fut très vive surtout parce que la flûte passait pour être l'instrument national des Béotiens, de ce peuple voisin que les Athéniens avaient pris en haine. Ce sentiment inspira un groupe en bronze de Myron (cf. n. 333), qui représentait la déesse protectrice de l'Attique, Minerve (Athéna),

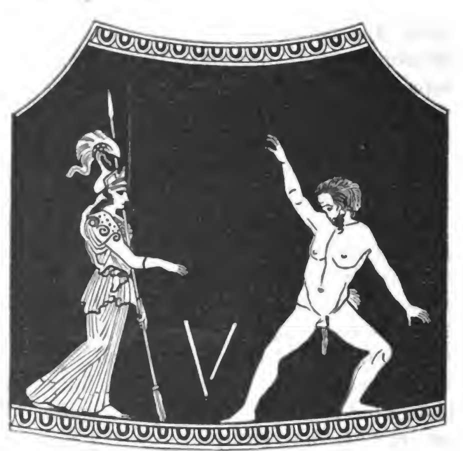


Fig. 30.

exprimant tout son mépris pour la flûte devant le Silène Marsyas. Nous avons conservé des copies de ce groupe sur trois monuments attiques, sur un vase en marbre orné de bas-relief, sur un vase peint à figures rouges (Fig. 30) et sur une monnaie (Fig. 31). Dans un mouvement de dépit, Minerve a jeté loin d'elle les flûtes qui lui font grimacer le visage; Marsyas, qui s'était approché doucement, curieux d'entendre des sons inconnus, saute en arrière, effrayé par le geste violent et inattendu de la déesse; mais il jette toujours un regard de convoitise sur les flûtes, que nous devons nous figurer tombées sur la

Digitized by Google

plinthe dans le groupe original. Notre statue est une copie faite d'après ce Marsyas. Le restaurateur a restitué inexactement les bras avec des crotales (κρόταλα). Les mains ne tenaient aucun attribut; leurs gestes, comme le mouvement du corps, exprimaient le saisissement, que l'acte de la déesse causait à Marsyas. Le bras droit était tendu en l'air, le bras gauche s'écartait du corps. Comme le Discobole (n. 333), le Marsyas de Myron fixait la figure humaine au moment le plus caractéristique d'une action qui entraîne toutes les parties du corps. L'œuvre originale était en bronze; aussi devons-nous faire abstraction du tronc d'arbre et des appuis placés sous les pieds, qui dans la copie en marbre atténuent sensiblement l'impression vivante de la figure. Le style de notre statue concorde très bien avec les renseignements que nous avons sur la manière artistique de Myron. Les formes du corps, quoiqu'un peu anguleuses, sont rendues avec une netteté et une précision étonnantes; au contraire l'expression de la physionomie a encore quelque chose de raide, et les cheveux sont absolument traités dans le style archaïque.


Fig. 31.

Les meilleures reproductions se trouvent dans Rayet, Monuments de l'art antique I pl. 33, et dans Brunn und Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 208. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik I[3] p. 208a. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums II, p. 1002 Fig. 1210. B. S. p. 141 n. 225. Voir en outre Friederichs-Wolters, Bausteine n. 454. Gazette archéologique XI (1886) p. 304 et suiv. Sauer, Die Anfänge der statuarischen Gruppe p. 68 et suiv. Mélanges de l'Ecole française de Rome X (1890) p. 118—122.

662 (476) **Statue de Sophocle.**

Trouvée à Terracine et donnée en 1839 au pape Grégoire XVI par la famille Antonelli. Restaurations faites par Tenerani: la partie des cheveux qui se trouve au-dessus du côté droit du front, les arcades sourcilières presque tout entières, le nez, un gros morceau de la joue droite, la moitié inférieure de la moustache droite, quelques fragments de la barbe, presque toute la main droite (néanmoins une partie de la paume est antique jusqu'à la naissance du

Digitized by Google

pouce), la draperie qui recouvre le dos jusqu'au bas des mollets, les pieds, le scrinium, la plinthe.

«La statue considérée en elle-même produit tout à fait l'impression d'une œuvre originale; elle semble avoir été conçue pour la matière même dont elle est faite, et sculptée par un ciseau grec indépendant» (B. S. p. 159). Il est beaucoup plus vraisemblable qu'elle reproduit, peut-être en effet avec une certaine liberté, le portrait en bronze de Sophocle, élevé, sur la proposition de Lycurgue, au théâtre de Bacchus (Dionysos) à Athènes, entre 350 et 330 av. J.-C. Elle a «sans aucun doute le caractère d'un monument public»; elle se rattache par la conception comme par le style à la seconde école attique alors en pleine prospérité. Un artiste qui plus de cinquante ans après la mort de Sophocle sculptait un portrait du grand poète, pouvait s'inspirer de la statue que Iophon, fils de Sophocle, fit élever à son père immédiatement après sa mort, et du tableau peint dans le Poecile, sur lequel le poète était représenté jouant de la cithare. En tout cas notre statue est une image en général fidèle et complète de la personnalité que l'artiste a voulu exprimer. Sophocle est debout devant nous, dans la force de l'âge; il a la grâce aisée de l'Athénien, dont l'esprit et le corps se sont développés avec une harmonie parfaite; c'est à tous les points de vue une personne noble et distinguée. Le geste du bras gauche appuyé sur la hanche et le léger embonpoint du ventre sont traités de manière à augmenter encore le caractère calme et majestueux de la statue tout entière. La physionomie du visage exprime à la fois, avec une finesse incomparable, l'intelligence, l'imagination, la gravité, la bienveillance. La draperie est un vrai chef d'œuvre; elle laisse transparaître le plus clairement du monde les formes du corps qu'elle recouvre; elle se développe avec la plus grande aisance, sans cesser dêtre soumise aux exigences de l'art. L'habileté, avec laquelle le sculpteur a drapé le manteau, est surtout visible dans le bourrelet que forme l'étoffe au-dessus de la main gauche. Il a ainsi très heureusement évité l'im-

Digitized by Google

pression confuse, qu'aurait certainement produite la convergence en un même point d'un grand nombre de lignes. Ce qui tout au plus peut être considéré comme étranger à l'esprit du Ve siècle et par conséquent au caractère de Sophocle, c'est l'élégance un peu recherchée que l'on reconnaît dans cette statue, élégance qui régna pendant le IVe siècle dans la société distinguée d'Athènes, et qui exerça maintes fois son influence sur l'art de la seconde école attique (cf. nrs. 265, 266). Ce caractère se révèle dans la pose de la tête qui n'est pas tout à fait naturelle, et dans l'arrangement de la barbe, dont on a pu dire avec raison qu'il est un peu trop recherché.

B. S. T. XXIV p. 153 n. 237. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1685 Fig. 1767. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1307. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 159—160.

Huitième chambre.

663 (487) **Bas-relief hellénistique.**

Restauration: le nez de l'homme.

Un homme âgé, dont le visage complètement rasé a une physionomie très individuelle, évidemment un poète ou un acteur, est assis devant une table sur laquelle se trouvent deux masques scéniques et un rouleau à moitié développé; dans sa main gauche levée il tient un troisième masque, qu'il vient, semble-t-il, de prendre sur la table. Derrière on voit une tablette placée sur un appui fort élevé, et dont il manque la partie droite. La section de cassure a été refaite par une main moderne. A droite de la table et tournée vers l'homme, se tient une femme entièrement vêtue, dont la main droite levée est brisée; mais d'après la forme de la brisure il est probable qu'elle tenait un petit objet allongé, par exemple un poinçon. Aussi peut-on se demander, par comparaison avec une peinture murale découverte à Herculanum, si ce bas-relief ne représente pas un poète ou un acteur dramatique couronné qui consacre un objet en souvenir de sa victoire. Le poète ou l'acteur dramatique tient dans sa main le masque scénique qu'il veut dédier; la tablette figurée au

Digitized by Google

fond de la scène est destinée à contenir l'inscription; quant à la femme, dans laquelle on peut reconnaître soit une Muse soit la personnification de l'instruction scénique (διδασκαλία), elle se prépare à tracer l'inscription avec le poinçon. L'on a supposé récemment que ce bas-relief était la reproduction d'une peinture de Protogénès, qui représentait Philiskos de Corcyre, l'un des plus importants poètes tragiques de l'école alexandrine, plongé dans une méditation profonde. Mais on ne saurait admettre cette hypothèse, parce que l'un des deux masques placés sur la table est sans aucun doute un masque comique. Ce bas-relief paraît être un original hellénistique. L'exécution en est fine et pleine de caractère. Il faut surtout remarquer l'habileté avec laquelle l'artiste, malgré les petites dimensions de son œuvre, a su exprimer l'individualité dans la tête de l'homme.

B. S. p. 163 n. 245. La plus ancienne reproduction de ce bas-relief se trouve dans Bellori, Illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines (Rome 1685) T. 69. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 8, Fig. 3, 4 (cf. p. 67 not. 25); Die hellenistischen Reliefbilder T. 84. Cf. Benndorf, Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters p. 36. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 54 et suiv., p. 149. — Sur la peinture murale: Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1460.

664 (496) **Fragment d'une statue représentant une Nymphe endormie.**

Restaurations: le bout du nez et le derrière de la tête.

Le motif original de la statue, dont provient ce fragment, nous est connu grâce à plusieurs répliques mieux conservées, qui décoraient sans aucun doute des fontaines. La Nymphe reposait, étendue sur le sol; elle s'appuyait sur son coude gauche, tandis que sa tête penchée, pendant son sommeil, était soutenue par sa main droite ramenée sur son épaule gauche. Sous son bras gauche était placé un vase, dans lequel se trouvait la bouche de la fontaine. Le travail est fin, mais un peu inégal.

B. S. p. 169 n. 252. — Quant aux répliques, voir B. S. p. 247—248.

Digitized by Google

665 (520) **Tête d'une Satyre.**

Restaurations: un morceau de la joue gauche, le menton, le buste.

Si nous voyons dans cette tête une image de Satyre du sexe féminin, c'est parce que d'une part les oreilles sont pointues et le front surmonté de deux petites cornes, et que d'autre part les formes sont celles d'une femme; en outre le sommet de la tête est recouvert d'un chignon. La chevelure est retenue par un bandeau et entourée d'une couronne de pin. Les trous creusés avec le ciseau dans cette couronne servaient à y adapter des bouquets de feuilles de pin en bronze. La bouche s'entr'ouvre pour un sourire cordial; on distingue les deux rangées de dents.

B. S. p. 177 n. 273.

666 (524) **Tête de Pan jeune.**

Restaurations: le nez, la lèvre supérieure, le buste.

Cette tête reproduit le type de Pan dérivé du type créé par Polyclète (voir n. 389). Au point de vue des formes et de l'expression il appelle les mêmes remarques que le n. 606.

B. S. p. 178 n. 277. Cf. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203.

667 (534) **Statue colossale de Neptune (Poseidon).**

Trouvée en 1824 à Porto sur l'emplacement d'un édifice considérable, que l'on considère en général comme des thermes. Restaurations: le nez, tout le bras gauche avec le trident, la moitié antérieure de l'avant-bras droit avec l'aplustre, le bas des deux jambes, quelques fragments de la barbe et des cheveux, le vaisseau, le dauphin, la plinthe.

Cette statue reproduit un type qui se rapproche de l'art de Lysippe, qui paraît avoir atteint son développement le plus complet dans une statue en bronze du temps d'Alexandre le Grand, et que l'art postérieur a reproduit souvent en le modifiant plus ou moins (cf. n. 836). Neptune est debout; sa jambe droite, pliée à angle droit, repose sur la proue d'un bateau, le coude droit est appuyé sur la cuisse droite; de la main gauche le dieu tient

Digitized by Google

son trident. La pose aisée et l'expression de la physionomie, qui paraît légèrement fatiguée, semblent indiquer que le dieu se repose après un effort. Le type de la tête est ici plus voisin du type idéal de Jupiter (Zeus) que dans la tête n. 111; mais les cheveux sont aussi dans notre statue tout imprégnés d'humidité. Le corps du dieu est plus trapu que celui de son frère. Les principales lignes de la tête sont accentuées par un travail profond du ciseau; le regard est fortement baissé; ces deux détails prouvent que la statue devait être placée très haut. L'aplustre tenu par la main droite nuit à la beauté simple des contours; il semble que le restaurateur l'ait ajouté par erreur; la main droite pendait sans doute le long de la jambe, sans attribut, comme sur les médailles dont les effigies reproduisent le même type de Neptune. Que l'on examine par exemple la monnaie ci-jointe de Démétrius Poliorcète (Fig. 32). Il n'est pas certain que la jambe droite s'appuyât sur un dauphin; toutes les autres restaurations sont justifiées par des répliques mieux conservées (cf. p. ex. n. 836).



Fig. 32.

B. S. p. 182 n. 287. Overbeck, Kunstmythologie III p. 251, p. 255, p. 259 n. 2, p. 279 n. 1, p. 280; Atlas XI 1, 2, XII 29. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1392 Fig. 1540. Cf. Lang, Das Motiv des aufgestützten Fusses (Leipzig 1879) p. 31 et suiv. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 10.

Neuvième chambre.

668 (579) **Tête casquée, portrait de l'époque hellénistique.**

Restaurations: la partie antérieure du nez et quelques morceaux de l'oreille gauche.

Cette tête ne peut pas être un portrait romain, comme on le croit habituellement; car le personnage représenté porte une barbe courte, mode que l'on ne trouve pas chez les Romains avant le règne d'Hadrien. Or le style,

Digitized by Google

comme l'exécution qui est soignée mais exempte de toute prétention, indiquent au contraire l'époque hellénistique. L'expression mélancolique qui caractérise cette tête se retrouve dans la plupart des portraits de la même période. On portait alors quelquefois toute sa barbe, comme le prouvent les monnaies des rois de Macédoine Philippe V et Persée, des Séleucides Antiochus III, Démétrius II et III, des deux Prusias de Bithynie et d'autres souverains hellénistiques.

B. S. p. 193 n. 304.

669 (156). **Base triangulaire.**

Trouvée en 1844 sur le Forum entre le temple de Saturne et la colonne de Phocas.

Les faces latérales de cette base sont concaves; on ne retrouve la même disposition que dans les bases des trépieds dédiés par les choréges athéniens au nom des chœurs de tribus qui avaient remporté la victoire; la base du musée du Latran a les mêmes proportions que les exemplaires analogues d'Athènes; les bas-reliefs dont elle est ornée, qui représentent les joyeuses cérémonies du culte de Bacchus, forment une décoration qui convient parfaitement à un monument de ce genre; enfin l'exécution en est d'un caractère certainement attique: de tous ces faits il résulte que nous devons voir dans notre base une de ces bases de trépieds, et croire qu'elle a été faite à Athènes, puis de là transportée à Rome. Les savants ne sont pas d'accord sur la question de savoir à quelle époque cette œuvre a été exécutée. Il est certain que le sculpteur n'a pas inventé lui-même toutes les figures qu'il a représentées; pour plusieurs d'entre elles il s'est servi de modèles plus anciens, qu'il a empruntés surtout à la peinture. Mais ces motifs ainsi reproduits n'ont pas été placés mécaniquement les uns auprès des autres; ils ont été réunis comme la composition du sujet le réclamait, et ils forment un ensemble harmonieux. L'exécution est très vivante; on n'y retrouve aucune trace de cette élégance banale, qui caractérise les sculptures décoratives du même genre datant de l'empire romain. Rien ne s'op-

Digitized by Google

pose donc à ce que l'on considère cette base comme une œuvre de l'époque d'Alexandre ou des premiers temps de l'époque hellénistique.

Sur l'une des faces, on voit au milieu une femme qui de ses doigts et du plectre fait vibrer une lyre à six cordes. Autour d'elle dansent deux jeunes filles, dont l'une semble tenir des crotales dans la main droite. Sur la face qui suit à droite sont représentées trois autres danseuses. Dans la figure du milieu, à la place de la tête il y a un trou: par conséquent ou bien dès l'antiquité la tête a été restaurée, puis a de nouveau disparu, ou bien la restauration a été préparée mais n'a jamais été achevée. Les bas-reliefs de la troisième face représentent un Satyre dansant, entre une jeune fille qui danse et une autre debout dans une attitude calme; cette dernière, de sa main gauche enveloppée dans la draperie, tient devant sa poitrine un objet indistinct. Dans l'exécution de la figure du Satyre, le sculpteur ou le restaurateur antique a commis une faute. Comme l'indiquent la chute de la nebris, la position du thyrse et aussi plusieurs répliques du même motif, le Satyre devait saisir de sa main gauche rejetée en arrière et de sa main droite tendue en avant la peau de panthère déployée le long de ses jambes, tandis que la main droite tenait en même temps le thyrse. Le bras gauche et l'avant-bras droit de notre Satyre ont été presque complètement enlevés avec le ciseau ou n'étaient à l'origine qu'esquissés. Mais les traces qui en sont restées permettent de reconnaître que l'avant-bras droit était mal placé: il est levé, sans toucher la peau de panthère ni le thyrse, qui paraissent ainsi suspendus en l'air. Ce qui prouve qu'on a commencé dès l'antiquité à restaurer cette figure, ce sont les deux cavités qui existent dans la peau de panthère presque à l'endroit où elle devrait être saisie par la main gauche tendue en arrière.

B. S. p. 201 n. 323. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 25 n. 33, p. 146—147, p. 179. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 92—94.

Digitized by Google

Dixième chambre.

Ce qui dans cette salle mérite surtout d'être examiné, c'est une série de sculptures, qui furent trouvées en 1848 à trois milles en dehors de la porte Majeure, sur la voie Labicane, non loin de Centocelle (nrs. 670—675). Le sujet de ces monuments nous indique qu'ils faisaient partie de la décoration d'un riche mausolée, qui semble, d'après deux inscriptions découvertes à la même place, avoir été le tombeau d'une branche de la gens Hateria, famille qui joua un certain rôle au début de l'empire. Nous commençons notre description par trois bas-reliefs qui représentent les funérailles d'un personnage de la haute société.

En face des fenêtres:

670 (691) **Bas-relief: Exposition d'un cadavre.**

Lorsqu'un Romain ou une Romaine des classes riches était mort, le Pollinctor lavait immédiatement son corps, le parfumait et l'apprêtait de la façon la plus convenable. On l'exposait ensuite dans l'atrium de la maison sur un lit de parade (lectus funebris). Notre bas-relief représente précisément une exposition solennelle de ce genre (collocatio). La morte est étendue sur le lit de parade. Les quatre objets en forme de tablettes placés à ses pieds l'un au-dessus de l'autre paraissent être des tablettes à écrire (pugillares); peut-être devons-nous croire qu'elles contiennent le testament de la défunte. Derrière le lit on voit deux pleureuses (praeficae), les cheveux dénoués, se frappant la poitrine de leurs mains, et un homme, sans doute le Pollinctor, qui se prépare à orner d'une guirlande soit le cadavre soit le lit de parade. A gauche et à droite sont allumés des candélabres et des lampes. Plus bas, à gauche, une joueuse de flûte est assise devant le lit, et accompagne de sa musique les lamentations des pleureuses. Derrière elle est debout une autre femme, qui, joignant les mains, regarde la défunte. A droite devant le lit sont assises trois femmes qui pleurent;

Digitized by Google

chacune d'entre elles porte sur la tête un bonnet pointu. Comme le bonnet pointu (pileus) était le symbole de la liberté et que les esclaves en étaient coiffés pendant l'acte de l'affranchissement, il est probable que ces trois femmes sont des esclaves affranchies par le testament de la morte. Les quatre personnages, deux hommes et deux femmes qui, les mains croisées sur la poitrine, se tiennent debout devant le support du lit de parade, semblent être des parents de la morte. En outre on voit au-dessous de ce support deux vases dans lesquels brûlent des parfums, et à droite un homme qui apporte un objet de forme ronde (une boule d'encens?).

Mon. dell' Inst. V, 6; Ann. 1849 p. 365—370. Baumeister. Denkmäler des kl. Altertums I, p. 239 Fig. 218. B. S. p. 221 n. 348.

Lorsque le corps avait été exposé pendant un certain temps, ordinairement pendant trois jours, dans l'atrium de la maison, il était ensuite transporté au Forum en grande pompe. La cérémonie avait un caractère particulièrement imposant lorsque le mort appartenait à une famille, dont les membres avaient exercé des charges curules. Alors devant le corps marchaient des personnes portant sur le visage des masques qui représentaient les portraits des aïeux, et revêtues des costumes de leurs charges. Le brancard s'arrêtait sur le Forum devant la tribune aux harangues; les personnes qui portaient les masques des aïeux prenaient place sur des siéges curules: un parent du mort prononçait l'oraison funèbre. Puis le corps, s'il devait être brûlé, était transporté à l'endroit où s'élevait le bûcher; s'il devait être inhumé, il était transporté directement au tombeau de sa famille. Le chemin, que prenaient les enterrements des Haterii, suivait la Via Sacra: il est représenté par un bas-relief qui est placé dans cette même salle près de la porte de sortie.

671 (719) **Bas-relief, représentant une partie de la Voie Sacrée.**

Cinq édifices se succèdent dans l'ordre suivant de droite à gauche: 1) Un temple, à l'intérieur duquel on

Digitized by Google

voit une image de Jupiter assis avec le foudre et le sceptre. 2) Un arc de triomphe, dont l'attique supérieure porte une inscription qui le désigne comme étant: «l'arc placé au plus haut point de la Voie Sacrée.» Sous la voûte, au milieu du passage, est assise la Dea Roma, au pied de laquelle se trouvent des pièces d'armure. 3) Un second arc surmonté d'un quadrige; sous la voûte, au milieu du passage, la Mater Magna est assise sur un escalier, entourée de ses lions; devant elle est placé un autel, dont la flamme est protégée par un toit de forme hémisphérique. 4) Une vue en raccourci du Colisée. 5) Un arc de triomphe, portant sur l'attique une inscription; cette inscription nous apprend que l'arc était situé dans le voisinage d'un sanctuaire d'Isis. Sous le passage central on voit une image de Minerve, sous les deux travées latérales d'autres statues d'un type indistinct.

Le Colisée est tout à fait reconnaissable; d'autre part l'arc situé au plus haut point de la Voie Sacrée ne peut être que l'arc de Titus; par conséquent notre bas-relief représente sous une forme assez libre et le plus souvent en raccourci les édifices les plus importants, qui se trouvaient le long et dans le voisinage de la partie orientale de la Voie Sacrée. Le temple de Jupiter n'est autre que le temple de Jupiter Stator situé devant le Palatin. Le sanctuaire d'Isis, mentionné par l'inscription du troisième arc de triomphe, doit d'après quelques données avoir existé non loin du Colisée. Le sculpteur, en plaçant sous les voûtes des arcs de triomphe des images de divinités, a voulu évidemment faire allusion aux dieux et aux déesses, dont les temples se trouvaient tout près de la partie de la Voie Sacrée, que représente ce bas-relief. Ces divinités sont en quelque sorte descendues de leurs sanctuaires sur la Voie Sacrée et rendent les derniers honneurs au membre de la gens Hateria, homme ou femme, dont le convoi funèbre suit cette route. C'est pourquoi la Dea Roma a quitté le temple de Vénus et de Rome dont les ruines s'élèvent près de l'arc de Titus et a pris place sous la voûte de cet arc. Quant au temple de la Mater Magna,

Digitized by Google

dont l'existence dans le voisinage de la Voie Sacrée nous est indiquée par la présence de la déesse sous le second arc de triomphe, c'est de lui que faisaient partie, comme on l'a supposé récemment, les substructions visibles sur la pente orientale du Palatin, substructions où l'on voyait auparavant les restes du temple de Jupiter Stator. Minerve est la déesse placée sous la voûte du troisième arc; elle avait un sanctuaire entre le Colisée et le Latran, tout près de l'endroit où s'élève actuellement l'église des SS. Quatro Coronati.

Mon. dell' Inst. V 7; Ann. 1849 p. 370—382. B. S. p. 230 n. 358. Cf. Jordan, Topographie der Stadt Rom I 2 p. 277. Hermes XX p. 418 et suiv. — En ce qui concerne les substructions situées sur la pente orientale du Palatin, voir: Richter, Topographie der Stadt Rom (Nördlingen 1889) p. 102.

Le troisième bas-relief, qui se trouve le long du mur d'entrée à droite de la porte, représente le terme du convoi funéraire, c'est à dire le mausolée dans lequel le membre défunt de la gens Hateria jouira de son dernier repos.

672 (676) **Bas-relief représentant un tombeau.**

Ce bas-relief représente un tombeau en forme de temple et richement décoré; il nous permet de reconstituer l'ornementation des monuments sépulcraux situés le long des grandes voies romaines, mausolées dont le revêtement en marbre ou en stuc a disparu, et dont il n'est resté que les murs construits en briques ou en pierres de taille. La partie inférieure du monument est précédée d'un escalier; elle servait de chambre funéraire; quant à la partie supérieure, à laquelle on accédait par l'escalier, c'était un temple corinthien où l'on célébrait le culte des morts. Sur le côté de l'escalier, dont on distingue les pierres de taille, une construction fait saillie, montrant sur sa face antérieure six piliers très rapprochés les uns des autres; on voulait sans doute par cette disposition permettre à l'air de pénétrer dans la chambre funéraire située au-dessous du temple. Sur cette construction s'élève un autel embrasé, dont le foyer est recouvert d'un

Digitized by Google

toit imbriqué de forme hémisphérique (cf. n. 671, 3). Il est peu vraisemblable que le sculpteur de notre bas-relief ait placé l'autel à l'endroit où il se trouvait dans la réalité. D'après toutes sortes d'analogies nous devons beaucoup plutôt admettre que l'autel était devant l'escalier dans l'axe du temple. Tout l'édifice est richement orné de sculptures. Dans le fronton du temple, on voit un buste de femme, sans doute le portrait d'une Hateria déposée dans ce tombeau; sur le mur de face, trois bas-reliefs représentent des enfants avec des attributs de saisons. Sur les côtés du temple sont sculptés dans des coquilles les bustes de trois Haterii morts jeunes; au-dessous, les trois Parques en bas-relief. Sur le mur de la chambre funéraire, à gauche de la porte, on voit une petite façade de temple et à l'intérieur de cette façade une image d'Hercule assis sur une corbeille retournée. Les attributs du héros, un scyphos, un arc et une massue, remplissent le fronton et les triangles situés au-dessus.

Il est difficile d'expliquer les motifs qui ornent le toit du temple. On y voit une femme couchée sur un lit et tenant un oiseau dans la main droite; devant le lit se trouvent un groupe de trois enfants qui jouent et une vieille femme qui de sa main gauche porte une coupe (thymiaterion?), tandis que de la main droite elle jette quelque chose (des grains de parfum?) sur le foyer d'un petit autel situé devant elle. A gauche du lit est allumé un grand candélabre; à droite on voit un édifice construit comme les arcs de triomphe à une seule travée; au milieu de cet édifice est creusée une niche qui renferme une statue de femme nue, et au-dessus sont placés trois masques que le sculpteur a simplement esquissés. L'on n'a pas encore donné une explication satisfaisante de ce monument. Au contraire il est très probable que la femme couchée sur le lit représente une Hateria, dont le corps repose dans la chambre funéraire. Comme le sculpteur ne pouvait pas la placer dans l'intérieur du tombeau, il l'a transportée sur le toit du mausolée. De là elle salue les membres de sa famille, qui viennent la rejoindre et goûter

Digitized by Google

le repos suprême soit dans le même tombeau soit dans un tombeau voisin. A gauche du mausolée, on voit une machine destinée à soulever des masses très lourdes; cette machine est mise en mouvement par une roue de carrière. On ne sait pas pourquoi le sculpteur a représenté cette machine auprès du tombeau. Il n'y aucun rapport entre les deux motifs. En outre le monument paraît terminé, et d'ailleurs on ne comprend guère à quoi pouvait servir une machine si puissante dans la construction d'un mausolée dont les dimensions étaient certainement médiocres.

Mon. dell' Inst. V 8; Ann. 1849 p. 382—407. B. S. p. 211 n. 344. — En ce qui concerne la machine élévatoire, voir: Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe III Fig. 11 p. 118 et suiv.

A côté du bas-relief précédent

673, 674 (675, 677) **Bustes d'un Romain et d'une Romaine.**

Ces deux bustes, que nous devons considérer évidemment comme les portraits d'un Haterius et d'une Hateria, méritent d'attirer l'attention, parce qu'ils nous donnent une idée de ce qu'étaient les images des ancêtres chez les Romains. D'après un passage de Polybe (VI, 53, 4) les portraits en cire des aïeux étaient conservés dans de petits temples en bois (ξύλινα ναΐδια). Nos bustes sont placés dans des édicules, qui répondent parfaitement à cette description. Le buste de l'homme est entouré d'un serpent; l'on a voulu expliquer ce détail en prétendant que l'Haterius ici représenté avait été médecin. Il faut voir tout simplement dans ce serpent comme dans celui du bas-relief funéraire n. 623 un symbole qui indique que le défunt est devenu après sa mort un héros.

Mon. dell' Inst. V 7; Ann. 1849 p. 407—408. B. S. p. 208 nrs. 343, 345. — Le buste de femme est aussi reproduit dans Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 28 Fig. 29.

Au mur voisin de la porte de sortie:

675 (721) **Haut-relief avec les bustes de quatre divinités infernales.**

Le dieu représenté à gauche, bien que sa tête soit brisée, est certainement Mercure; car il porte comme at-

Digitized by Google

tribut un caducée. S'il a trouvé place ici, c'est évidemment parce qu'il était chargé de conduire les âmes dans les Enfers. A côté de lui on voit Proserpine, portant des fruits dans un pli de son vêtement; une guirlande de fleurs pend de son épaule droite sur sa poitrine. Vient ensuite Pluton avec son sceptre et enfin Cérès, qui appuie sur l'épaule du souverain des Enfers sa main droite portant un bouquet d'épis, tandis que de sa main gauche elle tient une torche enflammée. Les bustes de ces quatre divinités sont disposés comme les portraits des Romains sur les bas-reliefs funéraires; nous devons peut-être en conclure qu'il y avait des relations particulières entre chacune de ces divinités et divers membres de la gens Hateria; par là s'expliquerait aussi que Pluton semble être dans un rapport plus intime avec sa belle-mère Cérès qu'avec Proserpine sa femme.

Mon. dell' Inst. V 7; Ann. 1849 p. 405—407. B. S. p. 236 n. 359. Overbeck, Kunstmythologie III p. 510 n. 20; Atlas XIV 15.

Onzième chambre.

Les trois sarcophages nrs. 676—678 proviennent du tombeau situé le long de la voie Latine vers l'est, tombeau que l'on peut encore visiter aujourd'hui et dont la chambre principale est richement ornée de bas-reliefs en stuc et de peintures murales. (B. S. p. 244.)

676 (751) **Sarcophage, Bacchus (Dionysos) et Ariane.**

Au milieu du bas-relief qui décore ce sarcophage sont représentés deux Satyres, soutenant un cartouche rond qui était sans doute destiné à recevoir l'épitaphe. A gauche on voit Bacchus (Dionysos) debout appuyé sur un Satyre, à droite Ariane; les deux personnages sont dans des chars traînés par deux Centaures. Celui des deux Centaures attelés au char de Bacchus qui est le plus voisin du spectateur joue de la cithare; le Centaure symétrique dans le groupe d'Ariane joue de la double flûte. Un Amour est debout sur le dos du premier Centaure, et a relevé sur le haut de sa tête un masque de Pan; dans la main droite il tient un pedum, et de la main gauche il touche

Digitized by Google

l'épaule du Centaure comme s'il voulait attirer son attention. Un autre Amour, qui tient un pedum dans la main gauche, est à genoux sur le dos du Centaure qui traîne le char d'Ariane, et saisit de sa main droite un masque de Silène que lui tend la jeune femme. Le bas-relief qui orne le couvercle du sarcophage représente un festin bachique; au milieu sont assis Bacchus et Ariane qui s'embrassent. A l'extrémité gauche de la scène on voit un Satyre, les reins entourés d'un tablier, agenouillé devant un petit fourneau. Sur le fourneau, dont sort la flamme, est placé un chaudron. Le Satyre met dans le fourneau une bûche de bois, et souffle sur le feu, comme l'indiquent ses joues gonflées et le mouvement de ses lèvres. Peut-être faut-il voir dans ce motif une reproduction hellénistique de l'Enfant soufflant le feu, œuvre exécutée en bronze par Lycios, fils de Myron.

B. S. p. 251 n. 373. — En ce qui concerne l'Enfant soufflant le feu, voir: Rhein. Mus. XXXIX (1884) p. 92 et suiv.

677 (769) **Sarcophage d'Adonis.**

Sur la face antérieure de ce sarcophage sont représentées trois scènes empruntées au mythe d'Adonis. A gauche on voit Adonis quittant Vénus (Aphrodite) et partant pour la chasse fatale. La déesse est assise; un Amour, debout derrière elle sur le dossier du siège, arrange les boucles de sa chevelure; hantée de sombres pressentiments, elle essaie de retenir le jeune homme qui veut s'éloigner. Un second Amour, debout à côté de Vénus, jette sur le couple un regard inquiet; comme Thanatos, il appuie ses bras sur une torche renversée (voir nrs. 185, 325, 678); cette attitude indique sans doute que la mort va bientôt séparer les deux amants. Logiquement après ce premier motif devrait venir la scène de la chasse. Mais le sculpteur a représenté ici Adonis blessé et soigné; il pouvait ainsi grouper au milieu du bas-relief Adonis et Vénus, auxquels il a donné les traits des deux époux, dont les corps reposaient dans ce sarcophage. Adonis blessé à la cuisse droite et Vénus sont assis l'un à côté de l'autre; le jeune homme entoure de son bras

Digitized by Google

gauche le cou de la déesse, et tient sa jambe blessée au-dessus d'un bassin. Un serviteur ou un médecin éponge la blessure, tandis qu'un Amour agenouillé par terre essuie le sang qui coule le long du mollet. Vient ensuite la scène de la chasse. Adonis est tombé sur le genou droit devant le sanglier, qui est sorti furieux d'une caverne. Un Amour qui vole au-dessus du chasseur lève la main droite comme pour effrayer l'animal. Vénus, épouvantée, s'approche de son favori en danger. A droite, au fond, on voit le dieu de la montagne, qui lève la main droite avec un geste d'étonnement. Les bas-reliefs du couvercle sont comme une véritable illustration des Phéniciennes d'Euripide; ils représentent sept scènes empruntées à la légende de Laïus et d'Oedipe. Première scène à gauche: le jeune Laïus, accompagné d'un serviteur qui porte des offrandes, demande au dieu de Delphes, Apollon, de lui accorder des enfants. Seconde scène: Laïus qui, malgré la prophétie du dieu, a eu un enfant, Oedipe, est assis seul sur un rocher, et songe aux malheurs qui le menacent. Troisième scène: Oedipe enfant est exposé sur le Cithéron. Quatrième scène: Oedipe quitte corinthe, lorsqu'il a appris qu'il n'est pas le fils de Polybe, roi de cette ville; un homme barbu, sans doute le berger corinthien qui l'a trouvé sur le Cithéron, cherche à le retenir. Au-delà du pilastre sculpté auprès de ce dernier groupe, les scènes se succèdent non plus de gauche à droite, mais dans l'ordre inverse. Première scène à droite: Oedipe tue Laïus. Deuxième scène: Oedipe devant le sphinx. Troisième scène: Oedipe interroge le berger thébain, qui l'a exposé; cet entretien révèle à Oedipe son origine et provoque la catastrophe.

Mon. dell' Inst. VI, VII 68 A B; Ann. 1862 p. 161 et suiv. Wiener Vorlegeblätter 1889 T. VIII 11. B. S. p. 261 n. 387. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 110 not. 11. Pour le couvercle: Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II T. LX 183, p. 191.

678 (777) **Sarcophage d'Hippolyte.**

Le bas-relief représente à droite Hippolyte se livrant à son exercice favori, la chasse. Il est à cheval

Digitized by Google

et dirige sa lance contre un sanglier qui s'est élancé furieux d'une caverne. La figure qui l'accompagne et ressemble à une Amazone est la déesse du courage viril, Virtus (cf. n. 416). Au-dessus du groupe est assis le dieu de la montagne, sous les traits d'un jeune homme tenant dans sa main gauche une branche de pin. A la partie gauche du bas-relief on voit Phèdre en proie au mal d'amour, et Hippolyte repoussant avec indignation les propositions que lui fait la nourrice de Phèdre au nom de sa maîtresse. Les pensées qui agitent l'épouse de Thésée sont personnifiées par le groupe de l'Amour et de Psyché s'embrassant (voir n. 457), qui est placé auprès du siége sur lequel elle est assise; l'autre Amour debout devant Phèdre et s'appuyant sur une torche renversée (cf. nrs. 185, 325, 677) symbolise les suites mortelles de la passion qui la dévore. Sur la face latérale gauche du sarcophage, Hippolyte fait une libation en l'honneur de Diane (Artémis). Sur la face latérale droite, on voit un cavalier, qu'il faut évidemment rattacher à la scène de chasse représentée sur la face antérieure. Sur le couvercle, dont il ne reste que des fragments, se sont conservés également quelques débris de scènes de chasse.

Mon. dell' Inst. VIII 38; Ann. 1867 p. 109 et suiv. B. S. p. 269 n. 394. Puntoni, Le rappresentanze relative al mito di Ippolito (Pisa 1882) p. 10 D. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 65 not. 81 H.

679 (783) **Bas-relief grec.**

Ce bas-relief est d'une composition aussi simple que distinguée; il représente deux hommes, l'un âgé et barbu, l'autre jeune et sans barbe, qui s'entretiennent avec un adolescent. On remarque une correction dans le visage du jeune homme debout au milieu du groupe; dans l'esquisse la tête de ce personnage était trop large; pour remédier à ce défaut, le sculpteur a reculé la ligne du profil. Le marbre est grec; à en juger par le style, l'œuvre date de la fin du Ve siècle avant J.-C.

B. S. p. 274 n. 399.

680 (785) **Fragment d'un groupe, l'Amour et Psyché.**

Appartenait autrefois au sculpteur Canova.

Digitized by Google

Ce groupe représentait l'Amour tourmentant Psyché. Psyché est couchée par terre; elle lève la main droite, tandis que sa main gauche est posée sur une couronne de feuilles. L'Amour était une figure de dimensions beaucoup plus considérables; il ne s'en est conservé que la partie inférieure de la jambe gauche, qui foule le corps de Psyché.

Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 54, 686. B. S. p. 274 n. 401. Cf. Stephani, Compte-rendu pour 1877 p. 210.

681 (792) **Sarcophage, Triomphe de Bacchus (Dionysos).**

Trouvé à l'ouest de la voie Latine, dans une petite chambre funéraire située assez loin de la route (B. S. p. 243).

La légende, d'après laquelle Bacchus (Dionysos) aurait pénétré en conquérant jusqu'aux Indes, naquit et se développa poétiquement sous l'influence de l'expédition qu'Alexandre le Grand conduisit dans la même région. Les bas-reliefs de notre sarcophage représentent le retour triomphal du dieu vainqueur. Bacchus est debout sur un char traîné par deux éléphants; sa main droite tient le thyrse, et sa main gauche un canthare renversé, que regarde d'un air de convoitise une panthère qui passe sous le ventre des éléphants. Auprès de Bacchus se tient debout la Victoire (Nikè), étendant une couronne au-dessus de la tête du dieu vainqueur. Sur le dos des éléphants sont assis comme conducteurs de jeunes Indiens; une dent d'éléphant attachée à l'épaule de l'un des animaux qui traînent le char symbolise l'ivoire, butin de l'expédition. Entre les deux éléphants s'avance un lion, devant lequel un enfant couché par terre se retourne effrayé. Le thiase se déroule, confus et varié, devant le char de Bacchus. Silène ivre marche en titubant. Au-dessus de lui on voit se dresser une girafe, qui représente certainement, elle aussi, une partie du butin. Devant Silène piaffe un Centaure, qui joue de la lyre et sur le dos duquel est assis un Satyre jouant de la flûte. Un petit Pan couché sous le Centaure lève de la main gauche le couvercle d'une ciste, dont on voit sortir un serpent. Tout à fait à droite un autre Satyre donne à boire dans un cratère à

Digitized by Google

un Satyre enfant qui se lève sur la pointe des pieds, tandis qu'un bouc saute en jouant près de lui. La partie féminine du thiase est représentée par trois Bacchantes qui font de la musique et par une Satyrisque, tenant une torche, que l'on peut voir à l'extrémité droite du bas-relief. Des couples de Satyres et de Bacchantes dansant sont représentés sur les faces latérales du sarcophage.

Mon. dell' Inst. VI 80, 1; Ann. 1863 p. 372 et suiv. B. S. p. 280 n. 408. Graef, De Bacchi expeditione Indica (Berolini 1886) p. 29 n. 14, p. 23.

Douzième chambre.

Les trois sarcophages qui se trouvent dans cette chambre nrs. 682—684 proviennent d'un tombeau, qui fut découvert en 1839 dans la Vigna Lozano-Argoli non loin de la Porta Viminalis. Parmi les tuiles, avec lesquelles ce tombeau avait été construit, deux portaient des marques, dont l'une se rapporte à l'année 134, et dont l'autre est postérieure à l'année 132 ap. J.-C. Il semble donc que le mausolée ait été élevé sous Hadrien.

682 (799) **Sarcophage d'Oreste.**

Le sarcophage repose sur deux pieds en marbre; chacun de ces pieds est orné sur sa face antérieure d'un bas-relief qui représente un Atlante barbu. Les deux Atlantes embrassent de leurs mains levées des objets de forme ronde, qui représentent, semble-t-il, des manches de brancard. Les bas-reliefs de la face principale reproduisent dans leur ensemble les mêmes sujets que ceux du sarcophage n. 348, au Musée du Vatican. Mais tandis que l'auteur de ce dernier monument s'est borné à nous montrer, à l'extrémité gauche de la scène, les Erinyes endormies autour du tertre funéraire d'Agamemnon, ici nous voyons Oreste et Pylade priant sur ce tombeau, motif qui a été évidemment inspiré par les Choéphores d'Eschyle. Sous la porte de la chambre funéraire l'ombre d'Agamemnon est debout, enveloppée dans son linceul. Oreste s'élance vers son père, en étendant ses deux bras; derrière Oreste, Pylade lève la main droite et fait le geste habituel de la prière. Sur la face latérale droite du sarcophage, une Erinye est couchée sous un pin; de

Digitized by Google

sa main droite elle porte une torche enflammée, tandis que sa main gauche est placée sur un serpent qui se dresse auprès d'elle; cette figure doit être évidemment rattachée à la scène représentée sur la face antérieure près de l'angle droit du sarcophage. Sur la face latérale gauche, les ombres d'Egisthe et de Clytemnestre, enveloppées dans leurs linceuls, montent dans la barque de Charon. Les bas-reliefs du couvercle se rapportent aux aventures d'Oreste en Tauride. La première scène à gauche représente le sanctuaire de Diane (Artémis) Taurique; devant le sanctuaire, Iphigénie debout reconnaît son frère qui s'avance vers elle avec Pylade. Un Scythe est présent à l'entrevue; le praticien qui a exécuté ce sarcophage l'a ajouté par étourderie. La seconde scène représente la descente vers la mer, entreprise soi-disant pour purifier l'image de Diane, mais en réalité pour la ravir. Iphigénie marche la première, portant l'idole de la déesse; derrière elle s'avancent Oreste et Pylade enchaînés, qu'accompagne un gardien scythe. Le sujet de la troisième scène est le combat qui se livre au bord de la mer avant le départ; Iphigénie se trouve déjà sur le navire, drapée dans un ample manteau et tenant l'idole dans la main droite.

B. S. p. 286 n. 415. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II T. LIV 155 p. 168.

683 (806) **Sarcophage orné de guirlandes de fruits et de masques de Gorgones.**

La face antérieure de ce sarcophage est décorée de deux guirlandes de fruits soutenues à leurs extrémités par deux Amours, en leur milieu par un Satyre qui porte une syrinx; dans chacun des deux espaces libres au-dessus des guirlandes on voit un masque de Méduse. Sur chacune des deux faces latérales deux griffons sont groupés autour d'un candélabre allumé. Le bas-relief qui orne la face antérieure du couvercle représente une course d'enfants montés sur des animaux sauvages et domestiques; la scène est bien vivante et composée avec goût. Le premier en-

fant à gauche est monté sur un ours; l'animal qui porte le second, un taureau, est tombé sur les genoux, et son cavalier essaie de le relever en le tirant par la queue. Le troisième enfant court sur une biche. Le quatrième a été désarçonné par son cheval qui a fléchi sur les jambes de derrière. Le cinquième, qui était monté sur une panthère, glisse à bas de l'animal. Le sixième galope sur un âne; le septième, le seul de tous qui ait des ailes et qui soit par conséquent caractérisé comme un Amour, est monté sur une lionne, et le huitième sur un lion. Ce dernier agite une palme de la main droite, ce qui indique qu'il est le vainqueur.

B. S. p. 293 n. 421.

684 (813) **Sarcophage des Niobides.**

Aux deux extrémités du couvercle on voit Apollon et Diane (Artémis) décochant leurs flèches. Leur attitude et leur action sont expliquées par les bas-reliefs du sarcophage lui-même qui représentent la mort des Niobides, avec des détails et des motifs analogues à ceux du sarcophage n. 394 du Musée du Vatican. L'arrangement et les motifs de la composition prouvent que le sculpteur s'est inspiré de modèles empruntés à la peinture. Comme les fils de Niobé sont presque tous à cheval, nous devons admettre que l'un de ces modèles était un tableau, sur lequel on voyait ces jeunes gens surpris à la chasse par les flèches d'Apollon et de Diane. Toutefois ici les fils ne sont pas séparés des filles, mais au contraire mélangés avec elles. La plupart des filles sont représentées le buste nu; c'est là un trait de grâce sensuelle, qui trahit l'art hellénistique. A l'extrémité droite Niobé saisit par les mains ses deux plus jeunes filles et les attire à elle pour les protéger; ce motif a été inspiré à l'auteur du sarcophage par une reproduction en peinture du fameux groupe de statuaire. A l'extrémité gauche Amphion est debout, revêtu d'une cuirasse; il lève son bouclier, et soutient de la main droite son plus jeune fils, qui s'affaisse devant lui mortellement blessé. Le groupe qui forme le

Digitized by Google

centre de la composition, est d'une beauté remarquable; il représente un des Niobides blessé au ventre et tombé de son cheval qui se cabre; de la main droite le jeune homme cherche à retirer la flèche de sa blessure. Sur la face latérale droite on voit Niobé assise, drapée dans un ample manteau, et pleurant auprès du tombeau de ses enfants. Le tombeau, construction de forme circulaire surmontée d'une coupole, rappelle le monument connu sous le nom de Trésor d'Atrée, et les édifices du même genre élevés dans l'est de la Grèce avant l'invasion dorienne. L'homme barbu, qui se tient debout à gauche du tombeau, doit être considéré beaucoup plutôt comme le pédagogue des Niobides que comme le dieu du mont Sipyle. Sur la face latérale gauche, à droite en bas est assis un jeune berger, devant lequel deux bœufs sont couchés. Il lève la main droite, comme s'il était en conversation avec une divinité locale féminine, étendue au fond de la scène sur un tertre élevé et saisissant de la main droite une branche d'un arbre qui se trouve derrière elle. A ce qu'il semble le groupe de ces deux figures personnifie les environs de Thèbes, où périrent les Niobides; la divinité féminine serait dans ce cas la déesse poliade de la ville. Quant au bouvier, on a voulu y voir le jeune Amphion. Sur la face latérale gauche du couvercle sont représentés les attributs d'Apollon, un corbeau qui donne des coups de bec dans une lyre, un arc, un carquois et un disque; sur la face latérale droite sont figurés les emblèmes de Diane, un arc, un carquois, deux épieux, un diadème dentelé, un chevreuil et un chien. Le sarcophage repose sur deux pieds en marbre, décorés comme ceux du n. 682 (799).

B. S. p. 296 n. 427.

685 (831) **Base ronde.**

Trouvée à Veies entre 1811 et 1813.

D'après l'inscription, cette base supportait un objet consacré à la déesse Pietas. Les bas-reliefs dont elle est ornée représentent quatre lyres à dix cordes, entre les-

Digitized by Google

quelles une guirlande de fruits court tout autour de la base, et au-dessous de cette guirlande les quatre attributs de Vulcain, une enclume, un marteau, une pince et un pileus (cf. n. 89); ces motifs sont les mêmes que ceux qui décoraient le Puteal Libonis, situé sur le Forum et connu par des monnaies. Si l'on en juge par la signification que le mot puteal a dans la langue latine, c'était sans doute soit un puits à margelle soit un lieu sacré clos par une enceinte. L'on n'a pas encore expliqué pourquoi les motifs qui décoraient la surface extérieure du Puteal Libonis ont été reproduits sur une base massive destinée à supporter un objet offert à la déesse Pietas.

Mon. dell' Inst. IV 36; Ann. 1846 p. 244 et suiv. B. S. p. 307 n. 440. Cf. Jordan, Topographie der Stadt Rom II 2 p. 403—404. Jahrbuch des arch. Instituts VI (1891), Archäol. Anzeiger p. 15.

Treizième chambre.

686 (842) **Fragment de frise représentant un combat de Géants.**

Ce fragment donne lieu aux mêmes remarques que le n. 141. Le Géant se précipite avec ardeur contre un dieu, que nous devons nous figurer représenté sur le morceau de la frise qui suivait notre fragment. Il rejette en arrière son bras droit comme pour lancer un objet, sans doute un bloc de pierre. On ne voit pas bien clairement pourquoi le bras gauche, recouvert d'une peau d'animal, est tendu en avant. L'on prétend que le Géant brandit le tronc d'arbre qui traverse la partie supérieure du fragment. Mais cette explication se heurte à une difficulté: car le geste par lequel le Géant saisirait une branche de cet arbre serait bien peu naturel. Il est beaucoup plus probable que le bras gauche du personnage était tout simplement tendu en avant pour parer un coup, et que le tronc d'arbre était l'arme brandie par un autre Géant placé devant le nôtre.

B. S. p. 316 n. 450, T. VIII 2. Overbeck, Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2 b. Cf. Mayer, Die Giganten und Titanen p. 364 n. 9, p. 386.

Digitized by Google

687 (868) **Bas-relief, Oreste et Pylade.**

Jadis au palais Rondanini, acquis en 1824. Restaurations: dans la figure d'Oreste, le nez, les deux avant-bras, le genou gauche ainsi que la partie voisine de la cuisse, le bas de la jambe presque jusqu'aux chevilles; dans la figure de Pylade, le bout du nez; en outre le morceau de rocher, sur lequel est appuyé le pied droit de Pylade, la plus grande partie de l'arrière-plan, et plusieurs morceaux des bords de la plaque de marbre.

Oreste vient d'avoir en Tauride un accès de folie; il s'évanouit et tombe, tandis que son ami Pylade l'entoure de ses deux bras pour le soutenir. Ce motif paraît avoir été composé pour représenter un Niobide relevant un de ses frères blessés; c'est plus tard seulement que les deux personnages sont devenus Oreste et Pylade. Lorsque ce groupe était employé dans son sens primitif, le personnage qui est debout regardait naturellement en haut vers l'endroit d'où partaient les traits mortels. Cette attitude n'avait plus aucune raison d'être, quand ce personnage fut transformé en Pylade; elle fut modifiée, et le jeune homme fut représenté la tête penchée vers son ami qu'il soigne avec dévouement.

B. S. p. 331 n. 469. Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs II p. 178. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 108.

688 (851, 853, 854, 856, 858) **Cinq fragments de statues colossales en porphyre.**

Ces fragments ont été trouvés sans doute près de l'arc de Constantin, sauf le torse n. 854, qui n'a été découvert qu'en 1875 sous l'abside de Saint-Jean de Latran pendant les travaux de restauration de cette basilique (Ann. dell' Inst. 1877 p. 341; on y prétend inexactement que ce torse est en rosso antico), et qui par conséquent ne figure pas dans le Catalogue de Benndorf et Schöne.

Numéro 851 du Musée: La moitié supérieure du torse d'une statue revêtue de la toge. Comme le prouvent la cavité et l'espèce de mortaise qui existent entre les deux épaules, la tête et le cou avaient été sculptés à part puis enchâssés dans le corps. — 853: Fragment du torse d'une statue revêtue de la toge. — 854: Torse d'une statue cuirassée; ce fragment présente les mêmes particularités que le n. 851; la tête ne formait pas corps avec le reste

de la statue. — 856: Partie médiane d'une statue revêtue de la toge, avec la jambe droite portée en avant. — 858: Fragment de draperie. — Ces fragments appartiennent aux meilleures et par conséquent aux plus anciennes sculptures en porphyre, que l'art gréco-romain nous ait laissées (cf. n. 233). Les artistes ont tenu compte de la dureté de la matière qu'ils employaient; ils n'ont point cherché à reproduire les détails accessoires; ils n'ont rendu que les formes principales, mais avec une grande énergie.

B. S. p. 321 n. 457—463.

Quatorzième chambre.

689 (902) **Statue colossale d'un Barbare.**

Trouvée en 1841 dans la Via dei Coronari n. 211, non loin de S. Salvatore in Lauro; il y avait à l'époque impériale plusieurs ateliers de sculpteurs dans cette région de Rome. Restaurations: le pied droit, la partie antérieure du pied gauche, le devant de la plinthe.

Ce Barbare, un Dace si l'on en juge par son costume et le type de son visage, est debout avec une expression résignée, la main droite croisée sur le poignet gauche. Par le style comme par la composition, cette statue ressemble aux figures de Barbares qui ornaient primitivement un édifice de l'époque de Trajan et qui furent transportées plus tard à l'arc de Constantin; elle était donc évidemment destinée à décorer un monument public construit sous Trajan. Mais elle ne fut pas achevée. Le marbre n'a pas été enlevé entre la plinthe et le bord inférieur du manteau; et il n'a été enlevé qu'en partie entre la main gauche et le corps. Les points de copie sont visibles dans toute la statue.

B. S. p. 349 n. 492.

690 (909) **Torse d'une statue cuirassée en porphyre.**

Jadis dans les Appartements Borgia.

C'est là une ébauche excellente, mais l'œuvre n'a pas été terminée. Ici, comme dans la statue précédente, les

Digitized by Google

points de copie sont restés. La tête avait été sculptée à part, pour être enchâssée dans le corps (voir n. 688).

B. S. p. 352 n. 496.

Il y a peu d'années, cette salle renfermait deux colonnes en marbre de Phrygie (paonazzetto) qui avaient été trouvées en 1844 à la Marmorata près du Tibre et dont les fûts portaient des inscriptions sur leurs sections horizontales. Le pape Léon XIII a fait scier les morceaux où ces inscriptions étaient gravées; les colonnes ont été employées à la décoration de l'autel construit sur son ordre d'après les plans de l'architecte Raffaele Francisi dans l'église S. Andrea della Valle en l'honneur de S. Andrea Avellino. Les disques de marbre, qui portent les inscriptions, sont restées au Musée (n. 691).

691 (886, 809, 899, 903) **Quatre sections circulaires de colonnes avec inscriptions.**

Ces inscriptions sont importantes, parce qu'elles nous font connaître les formalités que l'on observait sous l'empire, quand il s'agissait de recevoir à Rome les marbres étrangers. Par elles nous apprenons que ces colonnes furent livrées sous le consulat de Lucius Aelius Verus et de Publius Caelius Balbinus Vibullius Pius (137 ap. J.-C.), par conséquent sous le règne d'Hadrien, à la commission chargée d'administrer les biens impériaux qui se trouvaient à Rome. Cette livraison fut reçue par le membre de cette commission auquel incombait toute la partie exécutive du travail, le procurateur Irenaeus; c'était le centurion Tullius Saturninus qui avait surveillé l'extraction et expédié les colonnes; enfin les inscriptions nous font connaître les ateliers des marbriers chargés de mettre les colonnes au point, et l'endroit précis où, après le débarquement, on les laissait en dépôt.

B. S. p. 353—355.

692 (898) **Hermès de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: le nez, les lèvres, quelques morceaux des bandeaux et du fût.

Digitized by Google

Ce qui prouve que cet hermès est une image de Bacchus, c'est le mélange de douce rêverie et de désir qu'exprime la physionomie, ainsi que la coiffure qui se compose d'un bandeau et de deux grappes de lierre placées au-dessus du front. Les formes sont vigoureuses; elles rappellent les œuvres de l'école du Péloponnèse, et n'ont aucunement ce caractère féminin que l'art hellénistique introduisit dans le type idéal de Bacchus; il semble donc que l'original de cet hermès ait été créé au IVe siècle av. J.-C. (cf. n. 796).

B. S. p. 348 n. 489. Ann. dell' Inst. 1875 p. 39. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1131. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Vienne 1883) p. 49, p. 50. Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1891 p. 379, p. 387.

693 (896) **Hermès d'athlète.**

Restaurations: le bout du nez, la partie du cerceau qui se trouve au-dessus de l'oreille droite, quelques morceaux au derrière la tête, plusieurs fragments des bandeaux, la partie inférieure du fût.

La tête reproduit un type dérivé du Doryphore de Polyclète (cf. n. 58) par l'art grec postérieur. La coiffure est celle d'un athlète vainqueur (cf. n. 69). Elle se compose d'un cerceau entouré d'un bandeau et orné d'une petite fleur au-dessus de l'oreille gauche. Nous devons évidemment supposer qu'une autre fleur était placée symétriquement au-dessus de l'oreille droite.

B. S. p. 349 n. 491.

694 (892) **Morceaux d'un pavement en mosaïque.**

Le pavement en mosaïque, dont ces fragments faisaient partie, provient d'une chambre, peut-être d'une salle à manger, qui se trouvait dans un édifice antique considérable, dont une partie fut découverte au commencement de l'année 1833 dans la Vigna Lupi sur l'Aventin. L'on a rattaché cet édifice aux Horti Serviliani situés dans les mêmes parages. La relation de la fouille donne la description suivante de la mosaïque entière: Au milieu de la salle avait été placé un tableau en mosaïque entouré de

Digitized by Google

bordures en marbre qui dépassaient le niveau du pavement; ce tableau a été trouvé complètement détruit, parce qu'un mur construit postérieurement au milieu de la salle passait précisément sur lui. Autour de ce tableau central, couraient quatre autres tableaux assez étroits, qui représentaient sur fond noir des paysages du Nil avec la faune de ce fleuve, et qui aux quatre coins étaient séparés les uns des autres par des *telamones* de style égyptien. De ces quatre tableaux il ne s'est conservé que les six fragments déposés actuellement sur le pavé de cette salle. Ces paysages remplis d'animaux étaient encadrés de toutes parts par la mosaïque à fond blanc, parsemée des restes d'un repas. Ce sont surtout des os d'oiseaux, des arêtes de poissons, des débris d'écrevisses, d'oursins de mer et de seiches, des coquilles et des escargots de toute espèce, des épluchures de pommes et de noix, des grappes de raisin égrenées, enfin divers légumes, parmi lesquels on reconnaît sans aucun doute des feuilles de laitue. Pour animer son tableau, l'artiste a ajouté une petite souris qui grignote une noix. Le morceau de mosaïque, qui représente six masques scéniques et entre ces masques des vases de toutes sortes et d'autres objets, était disposé près d'une des murailles de la salle. On y lit une inscription, qui nous apprend que l'auteur de cette mosaïque est un certain Heraklitos. Il s'est évidemment inspiré de l'œuvre célèbre de Sosos, représentant un pavé de salle à manger qui n'a pas été balayé; le tableau central aujourd'hui perdu était peut-être une copie de la mosaïque des colombes, que Sosos avait placée au centre du pavement (cf. n. 450). L'exécution de ces fragments est très soignée. Les morceaux de mosaïque faits soit en pierres de couleur soit en verre sont plus fins que ceux de la mosaïque des colombes trouvée à Tivoli (n. 450).

Bull. dell' Inst. 1833 p. 81 et suiv. Corpus inscr. gr. III n. 6153. Braun, Ruinen und Museen p. 750 n. 22. Brunn, Geschichte der griech. Künstler II p. 311—312. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 229. Overbeck, Schriftquellen n. 2158—2160. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 78 not. 69.

Digitized by Google

Quinzième chambre.

Au mur du sud:

695 (970) **Tête de Mercure (Hermès) enfant.**

Trouvée en 1862 à Ostie. Restaurations: les bords tout entiers du pétase, le bout du nez, les lèvres.

Le caractère de cet enfant espiègle est parfaitement rendu. La bouche entr'ouverte sourit avec malice, et l'on voit les deux rangées de dents. L'exécution est négligée mais pleine de vie.

B. S. p. 379 n. 539. Cf. Archäologische Zeitung XLIII (1885) T. 9 p. 151—152.

696 (972) **Tête d'Attis.**

Trouvée en 1861 à Ostie dans le sanctuaire de la Mater Magna non loin de l'autel. Restaurations: les rayons fixés dans le bonnet phrygien.

Le lieu de provenance, le bonnet phrygien, la couronne de rayons, dont la restitution est justifiée par la présence de trous creusés sur le bord inférieur du bonnet, l'expression douloureusement émue de la physionomie (cf. n. 700), — tous ces détails nous prouvent que notre tête représente Attis, l'adolescent aimé de Cybèle. Le type du visage semble dérivé d'un type idéal d'Hélios postérieur à Lysippe.

Mon. dell' Inst. VIII 60, 4; Ann. 1868 p. 411—412. La tête est dans cet ouvrage publiée sans le bonnet. Le bonnet, sculpté à part, fut trouvé postérieurement et replacé sur la tête; ce renseignement m'a été donné par M. C. L. Visconti.

697 (975) **Tête de jeune fille.**

Trouvée en 1862 à Ostie dans un édifice antique, où l'on découvrit des tuiles avec marques, qui datent des années 117 et 134 après J.-C. Restaurations: le bout du nez et le menton.

Cette tête fort gracieuse est d'un excellent travail; ce qui lui donne encore un charme tout particulier, c'est la nuance dorée et chaude du marbre dans lequel elle est sculptée. La flexion très marquée du cou prouve qu'elle faisait partie d'une figure en mouvement; la bouche est entr'ouverte par un sourire fin; il est donc très probable

Digitized by Google

que cette tête provient d'une statue de jeune fille qui faisait partie d'un groupe amoureux.

B. S. p. 381 n. 544.

Au mur de l'est:

698 **Niche ornée d'une mosaïque représentant le dieu Silvain.**

Trouvée en 1861 à Ostie dans le voisinage du Mithraeum.

Silvain est ici représenté, suivant l'usage, tenant dans la main gauche une branche de pin, dans la main droite un couteau en forme de faucille. Sa tête est entourée d'un nimbe bleuâtre, symbole qui dans l'art chrétien a été adopté pour caractériser les Saints. A gauche du dieu son chien est assis; à droite se dresse un autel embrasé. L'exécution est grossière.

Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. LM 3, p. 174 et suiv. B. S. p. 384 n. 551.

Seizième chambre.

699 (1043) **Statuette en bronze de Vénus (Aphrodite).**

Trouvée à Ostie dans le portique qui précédait le sanctuaire de la Mater Magna.

Lorsque cette statuette fut découverte et publiée, quelques restes des attributs qui se trouvaient dans ses mains s'étaient conservés; ils permirent de déterminer l'action de la déesse. Vénus est représentée en train de faire sa toilette. Sa main gauche levée tenait un objet en forme de manche, qui provenait évidemment d'un miroir, dans lequel la déesse contemplait son image. L'attribut très endommagé par l'oxydation, que tenait la main droite, paraît avoir été une de ces petites spatules, avec lesquelles on se mettait du fard. La rondeur des formes, particulièrement frappante dans cette statuette si on la compare avec les types ordinaires de la déesse de l'Amour, est caractéristique des images de Vénus qui proviennent d'Alexandrie. Il semble donc que nous soyons ici en présence d'un type de Vénus créé dans cette ville.

Mon. dell' Inst. VIII 8; Ann. 1869 p. 211 et suiv.

Digitized by Google

700 (1061) Statue d'Attis.

Trouvée pendant l'hiver 1867—1868 à Ostie dans le portique qui précédait le sanctuaire de la Mater Magna. Restaurations: les cinq rayons qui ornent la tête; toutefois cette restitution est justifiée par la présence des cinq trous creusés dans le marbre avec le ciseau.

D'après l'inscription gravée sur la plinthe, cette statue fut consacrée à Attis par Gaïus Cartilius Euplus sur l'ordre de la déesse (c. à d. de la Mater Magna). La paléographie de l'inscription et le travail de l'œuvre dénotent l'époque d'Hadrien. Les formes du corps sont délicates, presque féminines; l'expression du visage n'est point douloureuse comme dans la tête n. 696, mais plutôt mélancolique et résignée. Le favori de Cybèle est représenté en dieu. Les rayons solaires qui entourent sa tête, la couronne de pins, de grenades et d'autres fruits, le bouquet d'épis et de fruits qu'il tient dans la main droite, enfin les épis qui sortent de la pointe de son bonnet phrygien, tous ces attributs nous indiquent qu'Attis est représenté ici dans ses rapports avec la végétation. Un croissant de lune se voit au-dessous des épis qui ornent sa tête; ce détail s'explique par le surnom de «Maître de la Lune», que porte Attis. Le buste barbu, sur lequel s'appuie le jeune éphèbe, paraît représenter le Jupiter (Zeus) Idéen, dont le territoire était le centre autour duquel rayonnait le culte de Cybèle. Sur le manteau et le bonnet d'Attis se sont conservées des traces de couleur rouge; les cheveux, le croissant et les épis sont encore un peu dorés.

Mon. dell' Inst. IX 8a, 2; Ann. 1869 p. 224 et suiv. Corpus inscr. lat. XIV n. 38.

Les trois peintures murales qui se trouvent aux parois de cette chambre, nrs. 701—703 (numéros 1063—1065 du Musée), proviennent de deux tombeaux découverts en 1865 près de la voie qui conduisait d'Ostie à Laurentum.

701 (1064) Orphée et Eurydice.

Le tombeau, que cette peinture ornait, fut élevé pendant le premier siècle de l'ère chrétienne, si l'on en juge d'après sa construction et les plus anciennes inscriptions qui y ont été trouvées; la peinture semble remonter à la même époque.

Digitized by Google

Comme presque tous les personnages sont désignés par des inscriptions, il ne peut y avoir aucun doute sur le sujet de cette peinture. Elle représente Orphée au moment où, ramenant Eurydice sur la terre, il se retourne vers son épouse et la perd ainsi pour toujours (cf. n. 790). A gauche on voit la porte des Enfers devant laquelle se tiennent Cerbère à la triple tête et le gardien (IANITOR) figuré sous les traits d'un jeune homme; à droite on reconnaît Oknos, dont la corde en jonc est mordillée par une ânesse (cf. n. 373); en haut du tableau, on distingue les restes d'un groupe représentant Pluton et Proserpine.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 1; Ann. 1866 p. 293. B. S. p. 401 n. 590.

Les deux peintures murales n. 702 (1065) et 703 (1063) ornaient le mur du fond d'un autre tombeau, le n. 702 à droite, le n. 703 à gauche. Comme leur exécution est de beaucoup inférieure à celle du n. 701 (1064), il est très probable qu'elles lui sont postérieures, et qu'elles datent de la deuxième moitié du second siècle.

702 (1065) **Rapt de Proserpine (?).**

Il est très vraisemblable, mais non absolument certain que cette peinture représente l'enlèvement de Proserpine. L'artiste a négligé les personnages mythologiques qui assistent d'habitude au rapt de la jeune déesse; il s'est borné à peindre Pluton et Proserpine. S'il a procédé ainsi, c'est sans doute parce qu'il a voulu symboliser la défunte sous les traits de la fille de Cérès, et qu'il s'est bien gardé de compromettre la clarté de sa conception en ajoutant à la scène principale des figures accessoires.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 2; Ann. 1866 p. 309 et suiv. B. S. p. 401 n. 591.

703 (1063) **Scène d'une tragédie.**

Le caractère tragique de cette scène est déterminé par l'onkos (voir n. 271), qui distingue l'homme barbu assis au milieu du tableau et la femme qui s'avance vers lui. Le sujet est peut-être la reconnaissance de l'enfant, qui est tombé sur le genou gauche devant l'homme assis au milieu, et que ce dernier, profondément ému, relève de ses deux mains. Le geste de la femme qui s'approche, et

Digitized by Google

l'attention avec laquelle le personnage que l'on voit au-dessus de l'enfant écoute les paroles de cette femme, s'expliquent tout naturellement si l'on suppose que la femme fait à propos de l'enfant d'étonnantes révélations. L'objet indistinct de couleur jaune, qu'elle présente de ses deux mains, est sans doute un signe, qui permet de découvrir l'origine de l'enfant.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 3; Ann. 1866 p. 312 et suiv. B. S. p. 400 n. 589. Cf. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 124.

A l'étage supérieur.

704 **Mosaïque d'athlètes.**

Les divers tableaux, dont cette mosaïque se compose, ont été découverts en 1824 dans les thermes de Caracalla, lors des fouilles exécutées par le comte Velo. Avec d'autres tableaux, qui ont été trouvés brisés, ils formaient le pavement des deux absides de la salle centrale. Lorsque sur l'ordre de Grégoire XVI ces divers morceaux eurent été transportés au Latran, l'artiste qui fut chargé par le pape de la restauration, voulut reconstituer un ensemble dont la forme et la superficie pussent être d'accord avec la salle destinée à recevoir la mosaïque; il rassembla les divers fragments d'une façon arbitraire, et deux morceaux, qui le gênaient, furent transportés dans la première salle du Musée du Latran (voir plus haut page 467). La plupart de ces tableaux représentent des athlètes qui étaient devenus célèbres à Rome sous le règne de Caracalla ou qui étaient particulièrement renommés dans les palaestrae voisines des thermes de cet empereur. Parmi ces athlètes, vingt sont en pied; de vingt six l'artiste n'a représenté que le buste. Les premiers tiennent pour la plupart à la main les prix qu'ils ont remportés, palmes et couronnes; quelques-uns portent les attributs qui caractérisent leur spécialité: il y a quatre pugilistes avec le ceste, deux lanceurs de disque avec le disque, un jeteur de lances avec trois lances. Les athlètes représentés en pied sont tous des hommes jeunes et imberbes; au contraire les

Digitized by Google

bustes nous font connaître des personnages plus âgés; ce sont probablement les portraits de vétérans fameux de la palaestra. En outre huit gymnasiarques sont figurés, également en pied; ils avaient évidemment rendu des services soit en instruisant les athlètes soit en dirigeant leurs combats. Ils sont aisément reconnaissables; au milieu des athlètes entièrement nus, ils sont plus ou moins vêtus; ce sont ou des vieillards ou des hommes de l'âge mûr arrivés presqu'au seuil de la vieillesse. D'autres tableaux de forme carrée renferment les objets que l'on recontrait d'habitude dans les palaestrae, un hermès (cf. nrs. 825, 861—865), un strigile (cf. n. 31), un flacon d'huile (lecythos), des haltères (halteres), des disques, une couronne et des branches de pin, récompenses des vainqueurs, un vase à deux anses, qui avait peut-être la même destination, ou qui contenait le sable fin, dont les lutteurs se saupoudraient le corps (voir n. 31). D'après leurs types ces athlètes semblent être presque tous d'origine barbare. Les visages sont laids et communs; l'expression est bestiale. La mosaïque est d'un travail grossier. Il faut cependant reconnaître au mosaïste le mérite d'avoir rendu avec beaucoup de vérité et de naturel les muscles puissamment développés qui faisaient la force de chacun de ces athlètes.

Secchi, Il musaico Antoniniano rappr. la scuola degli atleti, Roma 1843. Blouet, Restauration des thermes de Caracalla pl. IV, V, XIV. Un morceau de la mosaïque est reproduit dans Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 223 Fig. 174. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 753 n. 23. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II^{5} p. 452. Il est intéressant de rapprocher des athlètes de notre mosaïque les jugements, que divers historiens de l'époque impériale portent sur cette classe de la société: Friedländer, Ouvr. cité II^{5} p. 448—449.

Digitized by Google

Addenda et Corrigenda.

Musée du Vatican.

N. 186 (251). La tête qui reproduit exactement celle du Doryphore est en marbre pentélique et elle n'appartient pas au corps qui est en marbre de Paros. La statue, dont le torse faisait partie, n'était pas une copie, mais plutôt une variante du type du Doryphore. En tout cas le bras gauche n'y avait pas la même pose. Une amorce qu'on voit sur la cuisse gauche prouve que ce bras, au lieu d'être plié comme dans le Doryphore, tombait le long du corps.

Clarac V, pl. 856 n. 2168. Cf. Ann. dell' Inst. 1878 p. 8 G.

N. 240 (311) **Tête de Ménélas.**

Une autre provenance de cette tête est indiquée dans une relation publiée dans La scuola romana II (1884) p. 62 n. 3. La tête aurait été trouvée non pas à la villa d'Hadrien, mais sous le pape Alexandre VII (1655—1657) dans un égoût près du Governo vecchio.

N. 395 (208) **Statue d'un enfant de la gens Julia.**

Mr. Mau, Statua di Marcello nipote di Augusto (Napoli 1890) p. 1 ss., a reconnu un portrait de Marcellus dans une statue provenant du «Panthéon» de Pompéï; cette interprétation est très vraisemblable. Or il est impossible d'admettre que cette statue et notre n. 395 représentent le même personnage. Les deux têtes n'ont aucune ressemblance.

Digitized by Google

Musée du Capitole.

N. 405 (19) **Statue colossale de Mars.**

La dénomination de cette statue est confirmée par un fragment de frise trouvé à Carthage, où l'on voit Mars, Vénus et un membre de la famille d'Auguste (Doublet, Musée d'Alger pl. XI fig. 5). Le type de Mars y correspond exactement à celui de la statue du Capitole.

N. 518 (16) **Enfant luttant avec une oie.**

Le type reproduit par ce groupe était déjà connu du mimographe Herondas (Herondae mimiambi ed. Buecheler IV 30) dont on fait généralement un contemporain de Ptolémée Euergète (246—221 av. J.-C.). Si cette opinion est juste, il semble très difficile d'identifier le Boëthos, auquel on attribue la création de notre groupe, avec le sculpteur du même nom qui fit la statue d'Antiochus IV Epiphane (175—164 av. J.-C.). Il faudrait admettre, pour justifier cette identification, que le même Boëthos aurait fait tout jeune le groupe en question, et la statue d'Antiochus à plus de soixante-dix ans. Mais cette hypothèse est bien peu probable.

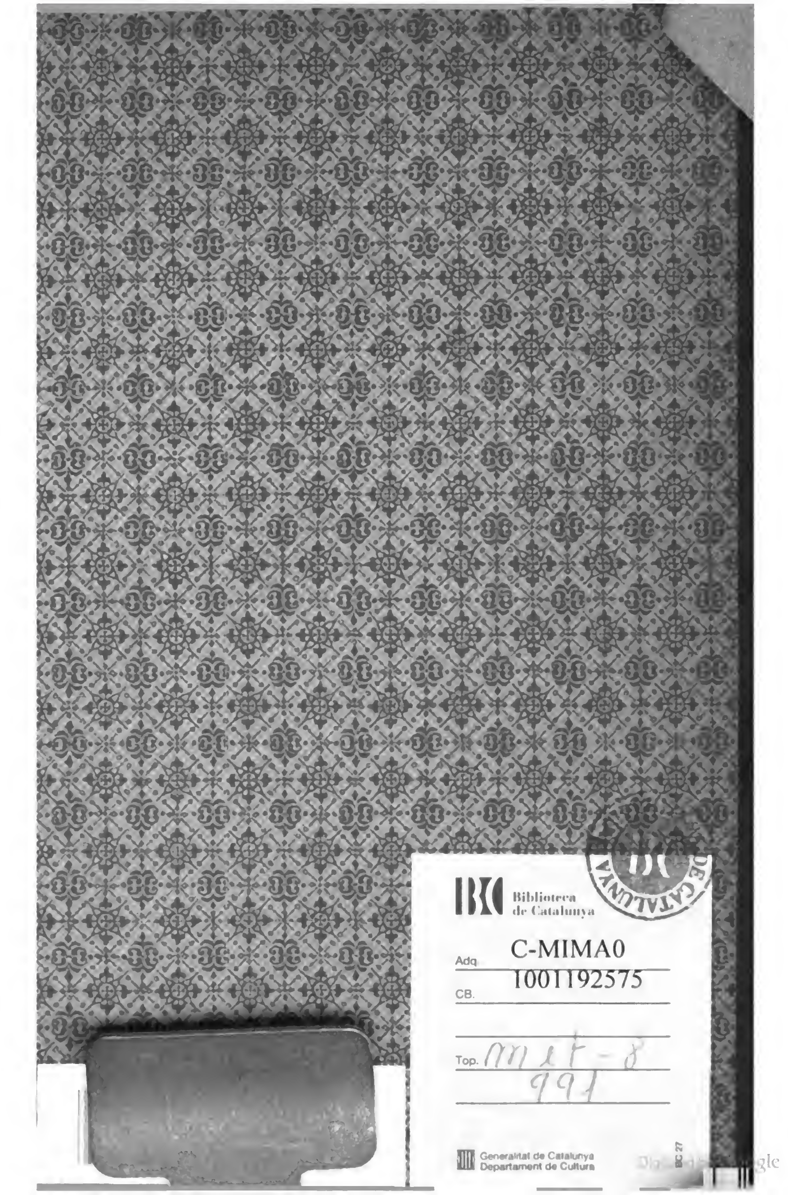


Digitized by Google

Imprimerie de F. A. Brockhaus à Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google


Biblioteca
de Catalunya
Adq.
C-MIMA0
1001192575
CB.
Top.
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
BC 27



Digitized by Google